This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

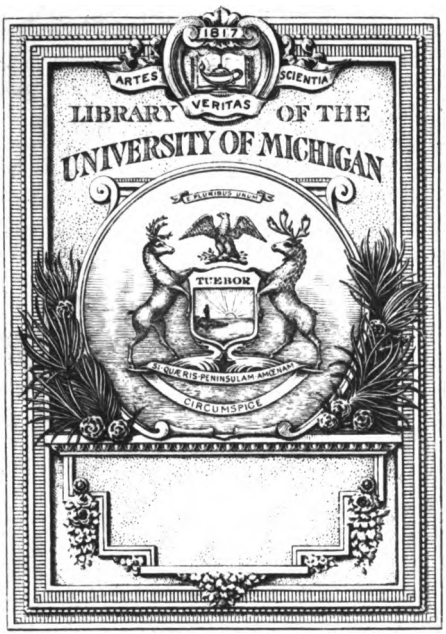
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

BH
203
.S59

B 3 9015 00229 162 6
University of Michigan – BUHR

Digitized by Google



Digitized by Google

BH
203
.S59

Digitized by Google

Digitized by Google

GEORG SIMMEL · ZUR PHILOSOPHIE DER KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

ZUR PHILOSOPHIE DER KUNST

PHILOSOPHISCHE UND
KUNSTPHILOSOPHISCHE
AUFSÄTZE

VON

GEORG SIMMEL

DRITTES BIS VIERTES TAUSEND

POTSDAM
GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG

Digitized by Google

Herausgegeben von Gertrud Simmel

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1922 by Gustav Kiepenheuer Verlag A.-G., Potsdam.

Digitized by Google

FRAU GERTRUD KUPFFER GEWIDMET

Digitized by Google

I

Digitized by Google

Harrison
Library
11-28-41
44225

012-2-41 L3

BÖCKLINS LANDSCHAFTEN

„Um sie kein Ort, noch wen'ger eine Zeit."

Der Reiz der Sommermittagstunde liegt darin, daß das Schlafen und Unbewegtsein um uns herum auch uns selbst einwiegt und ruht; es ist die Natur in uns, die das Schicksal alles Natürlichen zu dieser Stunde miterlebt, miterruht. Und nun zugleich doch die Empfindung des eigenen Lebendigseins, des schlagenden, fühlenden, auf und ab schwingenden Herzens über all dieser Ruhe der Natur. Der große Pan schläft, und so schlafen auch wir, mit und in ihm, — und doch sind wir ein Genießendes, ein Subjekt gegenüber all diesem Objektiven. Das ist die Stimmung, die wir aus Böcklins Landschaften schöpfen. Indem sie die Seele in innigste Verwandtschaft mit diesem natürlichen Sein, mit Pflanzen und Tieren, mit Erde und Licht einweben, entfesseln sie sie doch ihm gegenüber zum Gefühl der Persönlichkeit mit all ihrer Seele und ihrer Freiheit, von der jene bloß angeschaute Welt nichts weiß, zu dem lebendigen, pochenden Ich, das in seiner Einheit alles das einschlürft, was die Natur im bloßen Nebeneinander ausbreitet, und so seinen geheimen Gegensatz an der Natur findet, mit der es noch soeben zu verschmelzen schien. Nicht soeben; zugleich ist Beides, und in dieser Spannung, in dieser Oszillierung, in diesem Ineinander von Bindung und Befreiung gegenüber der Natur im Raume erzeugt sich der Gefühlston seiner Landschaften. Es ist, als hätte sich mit ihnen ein Stück jener ursprünglichen Einheit der Dinge in die Erscheinung hineingerettet, aus der sich der bewußte Geist und die unbewußte Natur erst, nach entgegengesetzten Seiten hin, entwickelt haben, und als bemühte sich

Digitized by Google

die Seele, zwischen beiden Polen hin- und herbewegt, sie wieder zu der verlorenen Einheit zusammenzuknüpfen.

Spinoza verlangt von dem Philosophen, daß er die Dinge sub spezie aeternitatis betrachte, das heißt: rein nach ihrer inneren Notwendigkeit und Bedeutsamkeit, losgebunden von der Zufälligkeit ihres Hier und Jetzt. Wenn man eine Leistung des Gefühles mit denselben Worten deuten darf, wie die des Verstandes, so wirken Böcklins Bilder, als ob wir ihren Inhalt, in die Sphäre solcher Zeitlosigkeit versetzt, anschauten; als ob der reine ideelle Gehalt der Dinge, gelöst von jeder historischen Augenblicklichkeit, jeder Beziehung auf ein Vorher und Nachher, vor uns stände. Alles ist wie in den Augenblicken des Sommermittags, wo die Natur den Atem anhält, wo der Zeitverlauf gerinnt. Es ist nicht die Ewigkeit im Sinne einer unermeßlichen Dauer, also nicht Ewigkeit im religiösen Sinne, in deren Sphäre wir uns hier fühlen; sondern einfach das Aufhören der zeitlichen Beziehungen, wie wir ein Naturgesetz ewig nennen, nicht weil es schon so lange besteht, sondern weil seine Geltung mit der Frage des Früher oder Später überhaupt nichts zu tun hat; eine Unberührtheit durch Vergangenheit und Zukunft ist die Zeitlosigkeit, in die uns Böcklin trägt, — dieselbe, mit der wir den Eindruck süditalienischer Landschaften manchmal deuten können und die dort wohl aus der Geringfügigkeit der Temperatur und Vegetationsunterschiede des Jahres entsteht. Mit der deutschen Landschaft schwebt, als Reiz, Verlangen, Erinnerung, ihr Gegenbild mit, der Sommer mit dem Winter, der Herbst mit dem Frühling, sie wird als ein Moment einer Reihe unabänderlicher Veränderungen empfunden. Böcklins Bäume machen nicht den Eindruck von solchen, die zu anderer Jahreszeit weniger oder mehr Laub haben, die ergrünen oder abblättern; der Moment, in dem er sie darstellt, mag es ihr erstes Knospen, ihre Mittagshöhe oder ihr herbst-

Digitized by Google

liches Vergehen sein, ist ihre Ewigkeit. Die Ruinen, die er malt, erinnern nie an das, was sie vor ihrem Zusammenbruch und ihrer Verwitterung waren. Sint ut sunt aut non sint. In der Unwirklichkeit seiner Fabelwesen kommt diese Überzeitlichkeit seiner Anschauungen, dieser Gegensatz zu Allem, was man im weitesten Sinne historisch nennen könnte, nur zum schnellsten Ausdruck.

Wenn es dennoch irgend eine zeitartige Bestimmung für ihn geben soll, so ist es: Jugend. Denn unter allen Lebensaltern nähert sich die Jugend in ihrem Empfinden am meisten der Zeitlosigkeit, weil sie die Bedeutung der Zeit noch nicht kennt, weil sie mit dieser als mit einer Macht und einer Grenze noch nicht rechnet. Darum ist die Jugend so eminent unhistorisch, sie mißt die Dinge am Unendlichen, gelöst von den einschränkenden Bedingungen zeitlicher Wirklichkeit; sie allein kennt jene schwellenden, übergreifenden Tage, in denen man alle Vergangenheit noch zu erhoffen, alles Zukunftsglückes sich schon zu erinnern glaubt: Das ist die Stimmung Böcklinischer Landschaft.

+

Man könnte neben der Unzeitlichkeit sogar von einer Unräumlichkeit seiner Landschaft sprechen. Sonst erscheint in Landschaften der Raum als die zusammenhaltende Form des Ganzen, als das Schema, das allen Inhalt in sich zwingt und nach sich bestimmt; der entschieden gegliederte Raum, die Raumgestalt würde bleiben, auch wenn der ganze stoffliche, farbige Inhalt verschwände; und große Landschafter haben gerade diesen logischen Zwang des Raumes, diese Selbständigkeit seiner Gestaltung zu betontem Ausdruck gebracht und von ihm als festgehaltenem Interessenzentrum aus das Ganze der Landschaft aufgebaut. Diese Gewalt der räumlichen Form über den Inhalt des Landschaftsbildes ist bei Böcklin völlig verschwunden. In dem Empfindungskomplex, den seine

Digitized by Google

Landschaften auslösen, spielt das räumliche Schema keine dynamische Rolle. Kant sagt einmal, der Raum wäre nichts, als die Möglichkeit des Nebeneinanderseins der Dinge. So erscheint er bei Böcklin im Gegensatz zu den „klassischen" Landschaften: die bloß äußerliche Art, wie die Dinge neben einander stehen, das an sich nichtige Medium und die bloße „Möglichkeit", innerhalb deren sie ihre inneren wesentlichen Beziehungen zu anschaulichem Ausdruck bringen können. Wie unsere Gefühle, Liebe und Haß, Freude und Schmerz, zwar innerhalb des Raumes sich abspielen, als seelische, intensive Vorgänge aber nichts vom Raume wissen, auf den sie erst sozusagen nachträglich bezogen werden, so stehen Böcklins Landschaften in ihrem Stimmungseffekt, ihrem wirkenden Wesen, jenseits der drei Dimensionen des Raumes, wie sie jenseits der einen Dimension der Zeit stehen.

Diese Entrücktheit aus allen bloßen Relationen, allem Bedingten, aller Bindung und Begrenzung durch ein Außerhalb, trägt das Gefühl von Freiheit, das wir seinen Bildern gegenüber geniessen, das Auftauchen, Aufathmen, Abschütteln alles Druckes, mit dem die Bedingtheiten und Rücksichten, die Nah- und Fernwirkungen des Lebens uns niederhalten. Gewiß ist diese lösende, erlösende Wirkung nicht ihm allein, sondern jeder höheren Kunst überhaupt eigen. Allein ich glaube nicht, daß man sie einem anderen Landschafter gegenüber in dieser Stärke und Reinheit empfindet. Wer ein Kunstwerk aus Menschen bildet, entfernt sich, mehr oder weniger bewußt, von der Unmittelbarkeit, dem Wechsel, der Zufälligkeit des einzelnen gegebenen Momentes; auch dem sogenannten Realisten gegenüber empfinden wir, daß er uns von der gemeinen Realität des Menschen entfernt, — man wüßte sonst nicht, welches Interesse diese Noch-einmal-Wirklichkeit auf der Leinwand hätte, da wir doch an der einen schon reichlich genug haben. Der Prozess der Erhebung,

Digitized by Google

der Katharsis, der Abstraktion, wirkt beim Menschenbildnis mit großer Sicherheit und Deutlichkeit, weil wir hier dasjenige gut kennen, über das es sich eben erhebt, von dem es uns erlöst. Wir wissen zu genau die Äußerlichkeit, Vergänglichkeit, Unentwickeltheit der menschlichen Wirklichkeit, um nicht ihre Idealisierung — wenn ich der Kürze halber das fragwürdige Wort brauchen darf — als Befreiung und erlösenden Aufschwung zu empfinden. Dieses Bedürfnis, das zur künstlerischen Darstellung des Menschlichen treibt, ist der untermenschlichen Natur gegenüber im allgemeinen nicht vorhanden. Sie, von der wir nicht eben so viel verlangen, wie vom Menschen, bleibt auch nicht so weit dahinter zurück; weil wir nicht ihre Sprache sprechen und sie nicht zu deuten wissen, wie den Menschen, erscheint sie uns auch nicht so der Idealisierung fähig, nicht so bedürftig der Erlösung durch die Kunst, wie jener. Die Landschaft enthält vielmehr schon in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit ein der Kunst verwandtes Element von Selbstgenugsamkeit und Unberührtheit, durch das sie uns innerlich befreit, unsere Spannungen löst, uns über die Befangenheit im momentanen Schicksal hinaus erweitert, — wie denn das Naturwesen in viel höherem Maße als der Mensch schon an und für sich ein Typus seiner Art ist. So verlangt es uns der Landschaft gegenüber weniger nach künstlerischer Darstellung, und wo diese geleistet wird, hebt und befreit sie uns nicht in dem Maaße, wie es die Darstellung des Menschen vermöge der ungeheuren Distanz tut, die zwischen ihrer Höhe und der Wirklichkeit des Lebens liegt. Weil das Böcklin dennoch gelingt — wir treten mit ihm in eine freie, erlösende Luft, eine reinlichste Zelle, fühlen uns mit sicherem Schwunge über die dumpfe Wirklichkeit der Dinge hochgetragen, — hat er mit der Landschaft jene psychologische Wirkung erreicht, die sonst nur dem Bildnis menschlichen Seins zu-

Digitized by Google

kam. Freilich auch Poussin und Claude Lorrain haben an der Landschaft den Abstraktions- und Idealisierungsprozeß vorgenommen, der gleichsam ihren Ideengehalt rein zum Ausdruck bringt und von der Einzelnheit und Greifbarkeit des Wirklichen sich bewußt abwendet. Allein sie haben diesen Gewinn mit dem Verlust jeglicher Intimität ihrer Landschaften bezahlt. Sie heben uns allerdings über die Wirklichkeit hinaus, aber in den luftleeren Raum, während Böcklin uns in die Tiefen unseres innersten Herzens erhebt. Die Erlösung und Befreiung von der Enge und Dumpfheit der Wirklichkeit hat erst in seinen Landschaften eigentlichen Gefühlswert erworben.

+

Hätte das Prisma Sehkraft, so würde ihm das weiße Licht versagt sein, das es vielmehr nur in seinen gesonderten Bestandteilen aufnehmen könnte; die innere Einheit, in der diese für eine andere Anschauungsweise existieren, könnte es nur ahnen, aber für die Erkenntnis wäre es ewig auf die nachträgliche Kombination der Elemente angewiesen, in die es, seiner Konstitution folgend, jene Einheit erst zerlegt hat. Das ist das Loos unseres geistigen Auges, und nicht einmal dem menschlichen Tun und dem eigenen Gemüte, den Eindrücken und Empfindungen gegenüber ist ihm ein Verständnis anders gewährt, als daß es sie als gemischt aus mehreren Gefühlselementen begriffe, während wir doch von ihrer Einheitlichkeit innerlichst durchdrungen sind. Mit widerspruchsvollen, eigentlich einander ausschließenden Eigenschaften beschreiben wir, was wir doch als unmittelbar Eines, als gegenseitiges Durchdringen jener Elemente fühlen, und wenn der tiefsinnige mittelalterliche Philosoph die höchste göttliche Einheit als die coincidentia oppositorum ansprach, als das, worin alle Gegensätze der Dinge sich treffen und einen, so wird man auch die Einheit des Menschenwerkes und seiner Wirkung oft nicht anders ausdrücken können, als

Digitized by Google

daß man sich widersprechende Elemente in ihr begegnen läßt. Ich wüßte die in sich völlig einheitliche Stimmung der meisten Böcklinischen Landschaften nicht anders zu bezeichnen, denn als lebensfreudige Melancholie, wie man umgekehrt die Stimmung Chopins als melancholische Lebensfreude charakterisieren könnte.

Uns modernen Menschen, deren Leben, Empfinden, Wertschätzen, Wollen in unzählige Gegensätze auseinander gegangen ist, die beständig zwischen einem Ja oder Nein, einem Ja und Nein stehen und ihr Innenleben ebenso wie die Welt außer sich in scharf differenzierte Kategorien fassen: uns erscheint es als ein Wesentliches jeder großen Kunst, daß sie Gegensätze vereine, unberührt von der Notwendigkeit eines Entweder-Oder. So sehen wir in der Praxis der Gegenwart in der Regel jeden Menschen darauf an, ob er klug oder dumm ist. Der Intellekt ist eine Kategorie, auf die hin wir jeden prüfen, ob sie ihn ein- oder ausschließt, und auch in dem Eindruck, den die künstlerische Darstellung eines modernen Menschen auf uns macht, wirkt die Erscheinung seiner Intellektualität bestimmend mit. Dagegen stehen etwa die Gestalten der griechischen Plastik jenseits dieses Gegensatzes; wir machen uns nicht klar, ob sie klug oder dumm sind, wir finden sie hierin dem Ja und dem Nein gleichmäßig, ich möchte sagen gleichgültig gegenüber. So entziehen sich viele weibliche Aktfiguren der Antike der Kategorie Mädchen oder Frau, — sie sind unberührt durch diesen Gegensatz, in den das moderne Empfinden jede weibliche Gestalt zuvörderst stellt. So stehen die weiblichen Figuren Michelangelos gewissermaßen jenseits von Männlich und Weiblich, sie stellen eine bloße Menschlichkeit dar, die in die Differenzierung der Geschlechter noch nicht eingetaucht ist oder sich über sie hinausgerungen hat. Böcklins Kunst zeigt ein neues jenseits: von Wahr und Unwahr. Die Frage, mit der wir sonst an

Digitized by Google

jede Darstellung von Objektivem herantreten: deckt sie sich mit der Wirklichkeit oder nicht? verstummt ihm gegenüber. Nicht eine bewußte Abkehr von der Wahrheit wirkt in ihm, keine Flucht vor der gemeinen Wirklichkeit der Dinge; der Reiz solchen Verhaltens, der Opposition gegen das Reale, sei nicht geleugnet, und Schiller hat mit seiner Verherrlichung dessen, was sich nie und nimmer hat begeben, diesem scheuen Idealismus, der nur von der Wirklichkeit wegsehen, der wissend nicht wissen will, sein Denkmal gesetzt. Allein diese Verneinung des Wirklichen ist immerhin ein positives Verhältnis zu ihm, ebenso wie es der Realismus hat, nur mit umgekehrtem Vorzeichen. Böcklin gegenüber aber ist die Alternative: realistisch oder nicht realistisch? überhaupt falsch gestellt. Auf die Frage, ob sie nur in einem Geiste leben oder ein Gegenbild in der Wirklichkeit haben, antworten seine Werke so wenig, wie wenn man den Ton fragen wollte, ob er schwarz oder weiß ist. Unzählige von den Farben, Formen, Wesen, die Böcklin uns zeigt, hat es sicher niemals gegeben und keine innere Wiedergeburt anschaulicher Erfahrungen trägt ihre Bedeutung für unser Empfinden.

+

Es gehört zu der inneren Geschlossenheit, dem völligen Verzicht auf ein Hinausweisen des Gefühles über sich hinweg, daß seine Landschaften, mehr als alle anderen, von denen ich weiß, Einsamkeiten sind. Auch hier nicht das bewußte, als Absicht hervortretende Abweisen des Draußenliegenden, das doch immer eine Rücksicht darauf, wenn auch eine verneinende, ist. Daß diese Wiesen und Schluchten, diese Wälder und Gestade von anderen Menschen belebt wären, als er etwa selbst hineinsetzt, kommt gar nicht in Frage; jede liegt in einer Dimension für sich, in die man also überhaupt aus anderen Dimensionen nicht gelangen kann, wie weit man auch in diesen wandere. Ihre Einsamkeit ist nicht, wie bei anderen

Digitized by Google

Landschaften, ein zufälliges So-sein, das zufällig auch einmal anders sein könnte, sondern eine innere, wesentliche, unlösbar mit ihnen verknüpfte Eigenschaft. Sie sind wie jene Menschen, deren unwandelbares, ihrer Natur eingeprägtes Schicksal es ist, „einsam" zu sein. Die Einsamkeit verliert hier ihren bloß negativen, ausschließenden Charakter; sie ist eine aus sich selbst erkennbare Tönung dieser Landschaften, auf die wir nur, weil uns ein unmittelbar verständlicher Ausdruck dafür fehlt, mit dem Verneinungsworte Einsamkeit hinweisen können.

In dieser Selbstgenugsamkeit seiner Kunst liegt vielleicht der Grund, weshalb wir die Wunderlichkeiten und zeichnerischen Unvollkommenheiten seiner Figuren weniger peinlich empfinden, als wir es irgend einem anderen gegenüber täten. Sie sind eben „sich selbst ein Gesetz". Seine Welt hält alles, was außerhalb ihres Rahmens liegt, in solcher Distanz, daß man sie und dieses Andere gleichsam nicht in einen Blick einfassen kann und so die Kontrolle des Einen am Andern weniger selbstverständlich als sonst vollzieht. In dieser — wenigstens für das unmittelbare Gefühl — völligen Aufhebung aller Bezugnahme auf alles Draußen berührt sich die Böcklinische Kunst mit der Musik. Auch sie hat zwar sicher, wie jene, die Wurzeln ihrer Kraft in greifbaren Wirklichkeiten und den unmittelbaren Empfindungen, die sich an diese knüpfen; aber wie jene hat auch sie die Bezugnahme darauf völlig gelöst und schwebt nun in einer Gefühlshöhe, die durch keine begreifbare Vermittlung mehr mit den Wahrnehmungs- und Empfindungstatsachen verbunden ist, deren feinste Sublimirung sie schließlich doch nur darstellt. Niemand kann die Wege mehr nachzeichnen, auf denen unser Gefühlsvermögen von der primitiven Sinnlichkeit und Niedrigkeit seiner Erregungsgründe zu dem Genuß der höchstentwickelten Musik aufgestiegen ist, der scheinbar jeden Verbindungsfaden mit der sinnlichen Wirklichkeit des Lebens

Digitized by Google

abgeschnitten hat. Als ein so ungeheures Geheimnis steht dieses abgelöste Für-sich-sein der Musik da, daß man es begreift, wie Schopenhauer sie völlig aus der Reihe des Erklärbaren, ja der Künste überhaupt herausnehmen und sie zum unmittelbaren Spiegel und Ausdruck des metaphysischen Wesens der Welt machen konnte. Vielleicht hat niemals eine andere Kunst vor Böcklin so nahe an dieses rätselhafte Wesen der Musik herangereicht, das sie, wie Schopenhauer sagt, als ein so ganz vertrautes und doch ewig fremdes Paradies an uns vorüberziehen läßt. Niemals vielleicht außer in der Musik hat die Stimmung so sehr ihre Materie verzehrt. Wo sonst ein Gefühl von anschaulichen Gebilden getragen wird, da sind diese doch noch Etwas für sich, sie haben noch eine greifbare Existenz und Sinn jenseits der Stimmung, die uns aus ihnen entgegenkommt. Nur für die Musik ist diese Selbständigkeit des Stoffes verschwunden; hier drückt er nichts mehr aus, was noch von ihm trennbar wäre, neben dem er eine Existenz, wenn auch nur als Erdenrest, führte. Diese Zweiheit hat die Musik überwunden, sie ist nicht mehr ein Ausdrückendes und ein Ausgedrücktes, sondern sie ist ganz und gar nur Ausdruck, nur Sinn, nur Stimmung. Und so wenig man sie deshalb, in dem Sinn anderer Künste, nach ihrer Wahrheit fragen kann, so wenig kann an Böcklins Landschaften diese Frage gestellt werden. Denn diese Quellen und Felsen, diese Haine und Wiesen, ja diese Tiere und Halbtiere und Menschen haben kein Sein, keine Wirklichkeit weiter, außer als Träger einer Stimmung, sie sind völlig in diese eingegangen, wie der Brennstoff in die Flamme, und neben ihr haben sie nichts, was an einer Wirklichkeit außer ihr meßbar wäre. So leben sie, wie in uns das Bild eines geliebten, lange dahingegangenen Menschen, das längst jeden Schatten einer Wirklichkeit abgestreift hat und restlos in dem Gefühl aufgeht, mit dem es uns erfüllt.

Digitized by Google

ROM

EINE ÄSTHETISCHE ANALYSE

Der tiefste Reiz der Schönheit liegt vielleicht darin, daß sie immer die Form von Elementen ist, die an sich gleichgültig und schönheitsfremd sind und erst durch ihr Beieinander ästhetischen Wert erwerben; er fehlt dem einzelnen Wort, wie dem einzelnen Farbenfragment, dem Baustein wie dem Ton, und nur wie ein Geschenk, das sie von sich allein aus nicht verdienen, kommt über diese Einzelheiten das formende Zusammensein, das ihre Schönheit ausmacht. Daß wir die Schönheit als eine geheimnisvolle Gunst empfinden, als etwas, das die Wirklichkeit eigentlich nicht beanspruchen, sondern nur als eine Gnade demütig hinnehmen kann — das mag sich auf jene ästhetische Indifferenz der Elemente und Atome der Welt gründen, von denen eines nur in der Beziehung zum andern, das andre aber nur in seiner Beziehung zu jenem die Schönheit trägt, so daß sie zwar auf ihnen, aber doch auf keinem von ihnen haftet.

Dieses Wunder nun sind wir gewohnt, entweder an der Natur sich begeben zu sehen, deren mechanische Zufälligkeit ihre Elemente ebenso zur Schönheit, wie zur Häßlichkeit formt: oder an der Kunst, die ebendieselben von vornherein um des Schönheitszweckes willen zusammenführt. Ganz selten begegnet ein drittes: daß Menschenwerke, zu irgend welchen Zwecken des Lebens geschaffen, sich darüber hinaus zur Form der Schönheit zusammenfinden, so zufällig, in ihrem Zusammen so wenig von einem Willen zur Schönheit geleitet, wie Naturgebilde, die überhaupt von keinem Zweck wissen. Fast allein alte Städte, die ohne vorbedachten Plan erwachsen sind, bieten der

Digitized by Google

ästhetischen Form solchen Inhalt; hier stellen Gebilde, die menschlichen Zwecken entstammen und nur als Verkörperung von Geist und Willen erscheinen, durch ihr Zusammentreffen einen Wert dar, der ganz jenseits dieser Absichten liegt und als ein opus supererogationis zu ihnen hinzukommt. Derselbe glückliche Zufall, der die Linien der Berge, die Farbe der Meere, die Verzweigungen der Bäume nach unseren ästhetischen Bedürfnissen gestaltet, bewährt sich hier an einem Material, das schon in sich dem Zufall entrückt ist, schon in sich Zweck und Geist trägt, wenngleich nicht den der Schönheit; so etwa, wie die menschlichen Handlungen, ganz von der Einzelheit und Enge ihrer Ziele geleitet und erfüllt, sich dennoch zur Verwirklichung des göttlichen Weltplanes zusammenfinden, von dem sie nichts wissen.

In dem römischen Stadtbilde scheint solches glücklich zufällige Zusammenwachsen menschlicher Zweckgebilde zu neuer, ungewollter Schönheit seinen höchsten Reiz zu gewinnen. Hier haben unzählige Generationen nebeneinander und übereinander geschaffen und gebaut, jede völlig unbekümmert, ja oft völlig verständnislos gegen das was sie vorfand, ausschließlich dem Bedürfnis des Tages und dem Geschmack oder der Laune der Zeit hingegeben; der reinste Zufall hat entschieden, welche Gesamtform sich aus dem Früheren und dem Späteren, dem Verfallenden und dem Erhaltenen, dem Zusammenpassenden und dem Dissonierenden ergeben soll. Und da das Ganze dennoch von so unbegreiflicher Einheitlichkeit geworden ist, als hätte ein bewußter Wille seine Elemente um der Schönheit willen zusammengeführt, so erwächst nun die Macht seines Reizes wohl aus diesem weiten und doch versöhnten Abstand zwischen der Zufälligkeit der Teile und dem ästhetischen Sinne des Ganzen; darin liegt die beglückende Gewähr, daß alle Sinnlosigkeit und Disharmonie der Weltelemente ihren Zusammenschluß zu der Form

Digitized by Google

schöner Ganzheit nicht hindert. Das ganz Unvergleichliche des Eindruckes von Rom ist, daß die Abstände der Zeiten, der Stile, der Persönlichkeiten, der Lebensinhalte, die hier ihre Spuren hinterlassen haben, so weit gespannt sind, wie nirgends in der Welt, und daß diese dennoch in eine Einheit, Abgestimmtheit und Zusammengehörigkeit verwachsen, wie nirgends in der Welt.

Versucht man, die ästhetische Wirkung Roms psychologisch zu zergliedern, so mündet man von allen Richtungen her auf diesem Zentrum, auf das zunächst sein äußerliches Bild hinzeigt: daß aus den größten Gegensätzen, in die sich überhaupt die Geschichte der höheren Kultur gespalten hat, hier eine völlige, organische Einheit des Eindrucks geworden ist.* Wie es das Wesen des Erkennens ist, aus den fragmentarischen und isolierten Empfindungen der Sinne ein verständlich zusammenhängendes Weltbild zu formen; wie es der Sittlichkeit obliegt, die zusammenhangslosen oder antagonistischen Interessen in eine Einheit zu versöhnen; so ist es eines der letzten Motive ästhetischer Befriedigung, in der auseinanderstrebenden Fülle der Eindrücke, Ideen, Anregungen Einheit zu entdecken oder zu schaffen. Wenn es überhaupt ein, ja vielleicht der tiefstgelegene Zug des Menschlichen ist, aus der ursprünglichen Vielheit der Dinge und Vorstellungen ein einheitliches Zusammengehören in der Seele zu gewinnen, so ist vielleicht alle Kunst nur eine besondere Art und Form, in der uns dies gelingt, nur einer der Wege von äußerer — oder auch innerer — Vielheit zu

* Ich darf die Teile von Rom, die von ununterbrochener Modernität und ebenso ununterbrochener Abscheulichkeit sind, ganz außer Betracht lassen; denn sie liegen zum Glück so, daß sie den Fremden bei einiger Vorsicht verhältnismäßig wenig tangieren. Ich hatte Rom zuletzt vor mehr als zwanzig Jahren gesehen und fand es jetzt in der Hauptsache weniger verändert, als die allgemeine Meinung ist.

Digitized by Google

innerer Einheit, und die Bedeutung jedes Kunstwerkes wüchse in dem Maße, in dem die Vielheit seiner Bedingungen, seines Materials, seines Problemkreises vielfacher und die Einheit, in die es sie zu bannen weiß, enger, kräftiger, einheitlicher ist. An der Spannung zwischen der Vielheit und der Einheit der Dinge, die das Kunstwerk zur Anschauung und Empfindung bringt, würde sich so seine ästhetische Werthöhe messen. In solchem Sinne wirkt Rom wie ein Kunstwerk höchster Ordnung. Das hebt an mit seinem Straßenbild, wie es durch die Hügeligkeit des Terrains bestimmt wird. Fast allenthalben stehen die Gebäude in dem Gegenseitigkeitsverhältnis von Oben und Unten. Dadurch weisen sie mit ganz anderer Bedeutsamkeit aufeinander hin, als wenn sie in einer Fläche, bloß nebeneinander, lägen. Vielleicht ist dies der grundlegende Reiz der bergigen Landschaft: jedes Oben hat seine Möglichkeit als solches nur durch das Unten, jedes Unten nur durch das Oben; dadurch treten die Teile des Ganzen in eine unvergleichlich enge Beziehung, seine Einheit, die hier wie überall ja nur in der Wechselwirkung der Teile besteht, wird unmittelbar anschaulich. Wo die Elemente der Landschaft in einem Niveau liegen, sind sie gegeneinander gleichgültiger, jedes hat gleichsam seine Lage für sich, während sie ihm dort durch das andere bestimmt wird. So gelingt es der Form, in der Rom sich aufbaut, die Zufälligkeit, Gegensätzlichkeit, Prinzipienlosigkeit innerhalb seiner Baugeschichte in eine anschaulich enge Einheit überzuführen; durch das Oben und Unten werden den wirren Linien des Stadtbildes bestimmte Directiven geliehen, als deren zusammengehörige Träger nun alle Einzelheiten erscheinen. In gleicher Richtung wirkt die Dynamik des römischen Stadtlebens: seiner ungeheuren Lebendigkeit kann kein Element, wie antik, fremdartig, nutzlos es sei, sich entziehen. Auch das Widerstrebendste wird in diesen Strom hineingezogen. Das Einbauen alter

Digitized by Google

und ältester Reste in spätere Baulichkeiten ist symbolisch oder in erstarrter Form dasselbe, was die Dynamik des römischen Lebens in fließender darbietet: der Aufbau einer eigenen Lebenseinheit aus unermeßlich differenten Elementen, die durch die Weite ihrer Spannung die Kraft jener Einheit zu einer sonst nirgends erreichten Anschaulichkeit bringen. Deshalb wirkt auch in Rom alles das, wofür man leider nur den Ausdruck Sehenswürdigkeit hat, nicht wie anderswo: als isolierte, jenseits des Übrigen liegende, besonders hervorgehobene Interessenpunkte, die sich allenfalls auch irgendwo anders befinden könnten; sondern es sind Glieder des Ganzen, von denen jedes mit jedem, durch die übergreifende Einheit Rom verbunden, in organischem Zusammenhang steht. Deshalb wirkt auch der typische Vergnügungsreisende in Rom stilwidriger und unerträglicher als sonst: weil seine Aufmerksamkeit nur den einzelnen „Sehenswürdigkeiten" als solchen gilt, so daß ihm die Summe derselben gleichbedeutend mit Rom ist, was ebensoviel besagt, wie wenn er einen organischen Körper der anatomischen Summe seiner Glieder gleichsetzte und an dem Lebensprozesse selbst vorbeiginge, für den jedes Glied nur ein Organ seiner alles ergreifenden, alles durchströmenden, alles beherrschenden Einheit ist. Er empfindet nicht die Schönheit zweiter Potenz, die sich aus und über den Schönheiten in der Einzahl aufbaut.

Die Verschmelzung des Differentesten zur Einheit, die das räumliche Anschauungsbild Roms charakterisiert, gewinnt eine nicht weniger wirkliche Wirksamkeit in der Form der Zeit. In ganz eigenartiger, schwer zu beschreibender Weise empfindet man hier das Außereinander der Zeiten zu einem Mit- und Ineinander zusammenwachsen. Man hört das so aussprechen, daß einem in Rom die Vergangenheit zur Gegenwart würde, oder auch umgekehrt: daß einem die Gegenwart so traumhaft, über-subjektiv, beruhigt wird, als wäre es eine Vergangenheit. Damit drückt

Digitized by Google

man nur von verschiedenen Seiten her aus, was an sich keine verschiedenen Seiten hat, die Zeitlosigkeit, die Einheit des Eindruckes, die das mitschwebende, nur von dem reflektierenden Verstande getragene Früher oder Später nicht auseinanderreißen kann. Gewiß schweigt die Vorstellung des geschichtlichen Verlaufes der Dinge niemals in Rom. Aber das Wunderbare ist, daß auch hier, im Zeitlichen, die Elemente nur deshalb so weit auseinandergetrieben scheinen, um die Einheit, zu der sie dennoch zusammengehen, um so kräftiger, eindringlicher, umfassender zu zeigen. Wie hier die Reste der alten Zeit in ihrer Zerstörung und durch sie eine neue Form gewonnen haben, so wirkt die überall anklingende Vorstellung ihres zeitlichen Außereinander nur als eine gleichsam ästhetische Nüance ihres Gegenwartsbildes; die Kontinuität der Zeiten, die fortwährend das Bewußtsein in Rom anschaulich erfüllt, verhindert die Isolierung des zeitlich Getrennten gegeneinander; dadurch gewinnen die Dinge ein gemeinsames Niveau, auf dem sie sich rein nach ihren sachlichen Inhalten gegenübertreten. Gerade durch die ungeheure Ausdehnung der Zeiträume, die man überschaut, wird für das einzelne Ding der Gesichtspunkt der Zeit ganz irrelevant, es erscheint nicht mehr in seine zeitlichen Verhältnisse gebannt, so daß es nur mit einem Hineinversetzen in diese genießbar würde, sondern es gewinnt, in das Gesamtbild von Rom hineingezogen, eine völlig unmittelbare Lebendigkeit; alles Historische wirkt zwar in dieser mit, aber nicht so, daß es den Gegenstand zu einer abgesonderten Antiquität, den Zusammenhängen der Gegenwart entrückt, macht, sondern indem er in die Einheit von Rom eintritt, wirkt er ganz nach seiner sachlichen inhaltlichen Bedeutung — als ob alle Zufälligkeit der Geschichte verschwunden und die reinen, gelösten Inhalte der Dinge — platonisch gesprochen: ihre Ideen — hervor- und nebeneinander träten.

Digitized by Google

Diese nur annähernd in Worte zu fassende Empfindung ist vielleicht die letzte Grundlage jenes tiefen Satzes von Feuerbach: Rom wiese jedem seinen Platz an. Der Einzelne, der sich seiner innerhalb dieses Gesamtbildes bewußt wird, verliert die Position, die ihm sein enger, abgeschlossener, historisch-sozialer Kreis zugebilligt hat, und sieht sich plötzlich eingeordnet und mitlebend in einem System ungeheuer mannigfaltiger Werte, an dem er sich gleichsam sachlich zu messen hat. Es ist, als fiele in Rom alles von uns ab, was zeitliche Bedingungen an uns — für und gegen den eigentlichen Kern unseres Wesens — getan haben. Wir selbst empfinden uns ebenso auf unsere rein innerliche Kraft und Bedeutsamkeit reduziert, wie die Inhalte Roms es sind. Seiner vereinheitlichenden Kraft, die über alle Abgründe der Zeit hinweg alle Dinge in ein Gesamtbild bringt, können wir selbst uns nicht entziehen, wir stehen schließlich, wie losgebunden von allem Jetzt und Hier, in derselben Distanz vor uns, wie alle römischen Dinge. Wir würden uns schämen, hier eine Ausnahmestellung zu beanspruchen. Was uns sonst so oft den Platz verbirgt, der uns nach der Kraft, Weite und Stimmung unserer Seele zukommt: die Zufälligkeiten der Zeit, die Exaggerationen ebenso wie die Bedrängnisse unserer historischen Stellung, die uns isolieren und die Brücke zu unserer inneren Heimat versperren, — dies fällt in Rom fort, denn hier, wo alle zeitlich-geschichtlichen Bedingungen in ihrer ganzen Größe und zugleich in ihrer ganzen schließlichen Nichtigkeit erscheinen, gelten uns die Dinge — und wir mit ihnen — nur nach dem Maße ihres eigensten, zeitlosen sachlichen Wertes. So weist uns Rom wirklich unseren Platz an, während der, den wir sonst innerlich einnehmen, so oft gar nicht unser, sondern der unserer Klasse, unserer einseitigen Schicksale, unserer Vorurteile, unserer egoistischen Illusionen ist. Daß dies alles fällt, geht schließlich auf jenen einen, das ganze Bild von Rom

Digitized by Google

beherrschenden Zug zurück: die ungeheure Einheit des Mannigfaltigen, die durch die weite Spannung ihrer Elemente nicht zerrissen wird, sondern gerade an dieser die Unvergleichlichkeit ihrer Kraft entfaltet. Wie der seltsame Reiz alter Stoffe darin beruht, daß über alle Gegensätze der Farben die gemeinsamen Schicksale, Sonnenschein und Schatten, Feuchte und Trockenheit so vieler Jahre eine sonst unerreichbare Einheit und Versöhntheit gebracht haben: so möchte man sagen, daß das Fernste und Fremdeste für einander, was nach Zeit, Ursprung, Seele weltweit von einander ist, durch das gemeinsame Erlebnis, in Rom zu sein und sein Schicksal zu teilen, ein Sich-Anpassen, Wechselwirken, Sich-Zusammenfügen erfahren hat, in so wunderbaren Verhältnissen, daß die eigene Bedeutsamkeit der Dinge ebenso ein Maximum wird, wie die Bedeutsamkeit der Einheit, in die sie als Glieder zusammenwachsen.

Eben diese Einheit bewirkt eine psychologische Erscheinung innerhalb des römischen Genießens, die sich sonst nur gegenüber den größten Individuen einstellt. Der Besitz, den Goethe für uns darstellt, gewinnt seinen nicht ausmeßbaren Umfang dadurch, daß hinter jeder seiner Äußerungen für uns der ganze Goethe steht. Wir genießen keine bloß nach ihrem unmittelbaren Inhalt, beschränken ihre Bedeutung nicht auf den Sinn, den sie als anonymer Satz haben würde; wir bereichern sie vielmehr um alles das, was die Assoziation, daß sie eben von Goethe ist, an sie heranbringt, mit ihr anklingen läßt. Der rationalistische Spießbürger hält sich über die begeisterte Ehrfurcht auf, mit der wir jeder Zeile von Goethe entgegenkommen: „Hätte ein Namenloser genau dasselbe geschrieben, niemand würde es irgendwo beachten!“ Ganz richtig. Aber dann wäre es, bei identischem Wortlaute, doch nicht eben dieselbe Zeile. Denn die Bedeutung jeder Äußerung liegt doch — man kann diese Selbstverständ-

Digitized by Google

lichkeit nicht eindringlich genug machen — nur in dem, was sie uns zu denken reizt und zwingt. Und bei einem Worte Goethes denken wir notwendigerweise mehr und anderes, als bei dem gleichen, wenn Peter und Paul es aussprechen; denn wir wissen, welche ganz andere Seele hier ihren Reichtum in das äußerlich gleiche Gewand gekleidet hat, und daß wir der Äußerung gerade nur gerecht werden, wenn wir ihr das Äußerste und Höchste gutschreiben, das sich nur irgend in uns mit ihr assoziieren will — so weit dies auch über den Sinn hinausgehe, den sie als vereinzelter Wortlaut beanspruchen dürfte. So haben Dinge, die an irgend einem anderen Orte ganz gleichgültig wären, als Bestandteile von Rom eine Bedeutung, weit über ihre unmittelbare, ihnen „an und für sich" eigene hinaus. Vermöge der Einheitlichkeit, in die Rom alle seine Inhalte hineinwachsen läßt, wird das Ganze mit jedem seiner Elemente solidarisch, hinter dem einzelnen steht das ganze Rom und verleiht ihm für uns einen Reichtum von Assoziationen, der weit mehr umfaßt, als seine isolierte oder in gleichgültigeren und loseren Verbindungen stehende Anschauung vermöchte. Da die Dinge eben das sind, was sie uns bedeuten, so sind sie in Rom wirklich mehr, als sie anderswo und ohne die wechselseitige Bereicherung durch das Umfaßtsein von dem einen Rom wären.

Vielleicht ist die tiefste Bedeutsamkeit der ästhetischen Formung mit einem Satze Kants ausgesprochen, der freilich ganz andere als ästhetische Inhalte im Auge hat: „Unter allen Vorstellungen ist die Verbindung die einzige, die nicht durch Objekte gegeben, sondern nur vom Subjekte selbst verrichtet werden kann, weil sie ein Aktus seiner Selbsttätigkeit ist." Die Einheit, zu der die Elemente Roms sich verbinden, liegt nicht in ihnen, sondern in dem anschauenden Geiste. Denn offenbar nur in einer bestimmten Kultur, unter bestimmten Vorbedingungen von

Digitized by Google

Stimmung und Bildung kommt sie zustande. Das spricht aber so wenig gegen ihre Bedeutung, daß gerade die Selbsttätigkeit, die sie erfordert, das wertvollste Geschenk Roms ist. Nur die lebhafteste, wenn auch unbewußte, Aktion des Geistes vermag die so unendlich differenten Elemente in die Einheit zu bannen, die in dieser selbst allerdings als Möglichkeit, aber doch noch nicht als Wirklichkeit liegt. Wenn man sich in Rom nicht erdrückt, sondern gerade auf der Höhe der Persönlichkeit angelangt fühlt, so ist das sicher ein Reflex der ungeheuer gesteigerten Selbsttätigkeit des inneren Menschen. Nirgends in der Welt hat der günstige Zufall die Objekte unserem Geiste so adäquat geordnet, daß sie ihn zu der Kraftentfaltung aufrufen, über so gewaltige Abstände ihrer unmittelbaren Gegebenheit hinweg sie zu einer so völligen Einheit zu sammeln. Das ist auch der Grund, weshalb Rom sich der Erinnerung ganz unauslöschlich einprägt. Wo Eindrücke und Genüsse uns nur hinnehmen, wie sie sich bieten und gleichsam ohne daß wir mit eigener Kraftbewährung in die Formung ihres inneren Bildes eingreifen, da ist alle Erinnerung schwach und leicht verlöschlich. Denn mag der Eindruck noch so gewaltig und erschütternd gewesen sein, so ist er der innersten Seele doch ein Fremdes, das auf die Dauer nicht in ihr leben kann — wie wären sonst jene fürchterlichen Entfremdungen Liebender denkbar, wenn nicht das blosse Gefühl, das blosse Hinnehmen eines Glückes, selbst in höchsten Aufgipfelungen, das Bewußtsein so spurlos verließe! Nur wo die Seele von innen heraus aktiv geworden ist, und den Einschlag ihres eigensten Tuns in die Eindrücke von außen her verwebt hat, sind diese wirklich ihr Eigentum geworden. Das untermenschliche und niedrig menschliche Bewußtsein haftet an der Isoliertheit seiner Vorstellungen, das Kennzeichen des höheren und der Beweis seiner Freiheit und Herrschaft ist es, daß es Zusammenhänge zwischen dem Einzelnen stiftet und damit

Digitized by Google

zugleich — da Einheit und Vielheit einander bedingen — erst dessen ganze Mannigfaltigkeit und Reichtum erfährt. Nirgends läßt die Fülle der Dinge dies spezifisch menschliche Tun sich so souverän erweisen, wie in Rom, nirgends muß die Seele, so vieles aufnehmend, zugleich selbst soviel wirken, um das Bild zu formen. Das ist der letzte Grund für das ganz unvergleichliche Verhältnis, das die Weite der römischen Eindrücke zu ihrer Tiefe und ihrer Dauer besitzt — als ob alle Dimensionen seelischer Inhalte hier zugleich ihr Maximum gewännen.

+

Es ist das Los psychologischer Analysen, niemals abschließend zu sein. Die Menschenseele ist ein so vielfältiges und verschlungenes Gebilde, daß sie sehr mannigfaltige Wege besitzt, um zu demselben Inhalt und Zustand zu gelangen. Das eben ist ihr Reichtum, daß sie die gleichen Elemente zu einer Fülle innerer Entgegengesetztheiten, aber auch die verschiedensten Elemente zu einer Gleichheit innerer Erfolge entfalten kann. Aber wenn deshalb die Bedeutung des ästhetischen Eindruckes von Rom noch auf mancherlei andere Weisen erklärt werden kann, so trifft zu dieser Möglichkeit die Struktur des Objektes sehr merkwürdig mit der der Subjekte zusammen. Denn wie es die Größe ganz großer Menschen ist, nicht eindeutig zu sein, sondern für jeden besonders verständlich zu sein und jeden in der Richtung seines eigenen Wesens über sich zu erheben — so würde auch Rom seine ganze Größe nicht haben, wenn sein Genuß nur eine Deutung erlaubte, wenn es nicht der Natur selbst gliche, die zu jedem in seiner Sprache redet und jedem gestattet, sie nach seinem Herzen zu genießen und zu verstehen. Ja, gerade diese Vielheit der Wirkungen Roms und ihrer Deutungen entspricht selbst dem Lebensprinzip, aus dem mir seine ästhetische Einzigkeit zu sprießen schien; daß es noch auf so viele andere Weisen empfunden und seine

Digitized by Google

Empfindung noch auf so viele andere Weisen gedeutet werden kann, während es doch immer das eine Rom, der eine Brennpunkt so divergenter Strahlen ist: das ist die letzte Aufgipfelung seiner ästhetischen Größe, die alle Gegensätze zu äußerster Weite spannt, um sie mit um so beherrschenderer Kraft in seine Einheit zu versöhnen.

Digitized by Google

STEFAN GEORGE

EINE KUNSTPHILOSOPHISCHE STUDIE

Die Selbständigkeit des Genießenden gegenüber den Künstlern seiner Zeit geht selten weiter als bis zur Unbefriedigung an der einzelnen Leistung, an der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit, vielleicht auch an dem Können der ganzen Generation; nicht aber darauf, daß der Umfang ihrer Probleme überhaupt verkümmert oder verfälscht ist; diesen vielmehr pflegt man an jeder gegenwärtigen Kunst einfach hinzunehmen. Unterläge man hier nicht der Suggestion durch die Kunst, die da ist, so wäre uns schon längst die Tyrannei unerträglich geworden, die in der Lyrik das erotische Motiv ausübt. Ist das Wesen der Seele: Einheit des Mannigfaltigen — während alles Körperhafte in ein unaufhebbares Außereinander gebannt ist — so ist keine Kunstform so, wie die lyrische durch ihre überschaubare Enge geeignet, diese Kraft und Geheimnis der Seele wirksam und fühlbar zu machen. Aber die Gesamtheit ihrer Inhalte, an deren jedem die Seele durch diese Form ihr tiefstes Sein offenbaren könnte, ist zugunsten jenes einen schlechthin vernachlässigt worden. Hierfür ist großenteils der Einfluß Goethes verantwortlich, wenn auch nur so, wie Michelangelo für die Entstehung des Barock. Das unermeßliche Künstlertum Goethes ließ freilich auch die jedem Triebe unmittelbar entquellende Äußerung als Kunstwerk zutage treten; er konnte „singen wie der Vogel singt", und ganz von selbst hatte es die Distanz gegen alles Vereinzelte und Subjektive, deren Mangel sonst die Klippe der erotischen Kunst bildet. Von der Erregung durch das Liebesgefühl aus gesehen wirkt freilich auch die schlechteste Versmacherei noch als Distan-

Digitized by Google

zierung: daher die Erlöstheit und Befreiung, die der Dilettant in ihr findet. Aber vom Standpunkt der Kunst aus ist fast die ganze Lyrik des 19. Jahrhunderts — mit der leuchtenden Ausnahme Hölderlins — von dem Atem naturalistischen Trieblebens durchdrungen. Mag man auch diese Reize nicht rigoristisch zurückweisen, so verrät es doch eine seelische Armut der Zeit, daß sie sich einer Kunstform, die der ganzen Weite des Innenlebens Raum gäbe, nur unter dem Zusatz von Attraktionen zu bedienen pflegt, die von außerhalb der Kunst stammen.

Vielleicht ist die Linie, die das künstlerische Wesen Stefan Georges umschreibt, am deutlichsten von diesem Punkt aus zu ziehen. Der organische, oder richtiger: überorganische Prozeß aller Kunst, in dem sie die Inhalte des Lebens über das Leben selbst hinauswachsen läßt, dürfte einmal an der Höhe besonders sichtbar sein, in die der Dichter sich und uns über die Unmittelbarkeit jener Impulse selbst da stellt, wo sie seinen Gegenstand bilden; und demnächst an der Leidenschaft und Zartheit, mit der er das Bild der Lebenswerte jenseits der Liebe ausstattet. Denn damit erst wird der Künstler seine wirklich eigene Kraft und Vertiefung offenbaren, während alle erotischen Äußerungen etwas Zufälliges haben: man weiß sozusagen nicht, wie viel von der Leistung man der Einheit und Tiefe des eigentlichen Ich und wieviel jener Erregung zuschreiben soll, die man als etwas Peripheres, halb und halb der äußeren Welt zugehörig, empfindet. Zu diesen höchsten Stufen entwickelt die Lyrik Georges die Elemente etwa bis zum Jahr 1895 in einer gewissen Sonderung. Seine Kunst wird von vornherein durch das Bestreben bezeichnet, ausschließlich als Kunst zu wirken. Während sonst die Endabsicht des Lyrikers in dem Gefühls- oder Vorstellungsinhalt zu liegen pflegt, zu dessen Darstellung und Erregung ihm die künstlerische Form als Mittel dient — ist hier die grundsätzliche Wendung vollzogen: daß um-

Digitized by Google

gekehrt aller Inhalt das bloße Mittel ist, um rein ästhetische Werte zu bilden. Diese Wendung hat freilich viele zu bloßem Formalismus geführt: die künstlerische Vollendung in der wohlklingenden Korrektheit von Reim und Rhythmus zu suchen. Jedes wirkliche Kunstwerk kann uns belehren, daß die Scheidung von Form und Inhalt nur der verstandesmäßigen Analyse dient, während es selbst jenseits dieses Gegensatzes steht. Der ästhetische Genuß — weder mit dem, dem „Vorwurf" des Werkes korrespondierenden Gefühle, noch mit der Freude an der bloß äußerlichen Harmonie der Form zusammenfallend — knüpft sich an die Einheit, der gegenüber diese Einzelmomente nur elementare Mittel sind. Je strenger die innere Logik des Kunstwerks ist, desto mehr offenbart sich diese innere Einheit in der Tatsache, daß jede leiseste Änderung der sogenannten Form sogleich eine Änderung des Ganzen, also auch des sogenannten Inhaltes ist, und umgekehrt. Man kann garnicht denselben Gedanken oder dasselbe Gefühl auf zwei verschiedene Arten ausdrücken. Nur die oberflächliche Abstraktion, die statt des wirklichen, individuellen, genau umgrenzten Inhalts den Allgemeinbegriff desselben setzt — wie es fast durchgehends Brauch ist — kann denselben Inhalt mannigfaltigen Ausdrucksnuancierungen zusprechen. Liebe kann man freilich sehr verschieden ausdrücken; die Liebe aber, die die Trilogie der Leidenschaft darstellt, ist eben genau nur so ausdrückbar und würde mit jedem geänderten Wort irgend eine ihrer Nuancen ändern. Diese mit nichts vergleichbare Einheit des Kunstwerks erhebt sich also ebenso über die Zweiheit von Form und Inhalt, wie die spezifisch ästhetische Erregung über die primären Gefühle, die sich an jene bloßen Elemente des Kunstwerks knüpfen mögen. Die ersten Gedichte Georges, von denen man erfuhr, verrieten schon diese ausschließlich ästhetische Absicht: weder wollten sie außer dieser noch etwas „geben" — Gefühle

Digitized by Google

oder Gedanken an und für sich — noch durch das leichte Spiel formalistischer Vollendung ergötzen; und durch diese beiden Jenseits unterschieden sie sich sogleich von der typischen Lyrik. Nur gerade das erotische Thema bereitet ihm in diesen früheren Gedichten — von so großer Zartheit und Reinheit sie auch sind — hier und da noch einen Rückfall in die alte Art.

Die prinzipielle Wendung wird erst in dem „Jahr der Seele" (1897) restlos verwirklicht. Der Inhalt ist hier fast ausschließlich ein Verhältnis zwischen Mann und Weib. Aber die Distanz zu ihm ist gefunden, die ihm keinen anderen Reiz, keine anders mitklingende Erregung gestattet, als dem Gegenstand eines Kunstwerks als solchem zukommt. Der Rohstoff des Gefühles ist so lange umgeschmolzen, bis er in sich der ästhetischen Formung keine Grenze mehr durch sein Fürsichsein setzt. Alle Kunst hat gegenüber dem lebendigen Dasein ihres Gegenstandes einen Zug von Resignation, sie versagt sich das Auskosten seiner Realität, um freilich seinem Inhalt, dem Qualitativen an ihm, mehr zu entlocken, als es eigentlich selbst besitzt. Indem jener Verzicht und diese Fülle sich gegeneinander abheben, eines zur Bedingung des anderen wird, erzeugen sie den Reiz des ästhetischen Verhaltens zu den Dingen. Hier hat nun die Resignation die Gefühlsgrundlage selbst ergriffen: alle Bewegungen und Vertiefungen der Liebe, die dies Buch erfüllen, stehen im Zeichen der Resignation, sie werden gleich an ihrer Quelle von dieser gefärbt. Und zwar ist es nicht die Resignation im Sinne eines bloßen Nicht-Habens und Nicht-Wollens, sondern jener ästhetisch wertvollen gleich: als Gegenstück und Bedingung dessen, daß man doch den letzten, tiefsten, feinsten Sinn und Inhalt des Menschen, der Beziehung zu ihm, unserer eigenen Empfindung ausschöpfe. So ist das erotische Motiv, dem sonst das künstlerische nur wie zufällig oder äußerlich kopuliert ist, hier seinem ganzen eigenen Sein

Digitized by Google

nach in die Formgestaltung dieses eingegangen; und das, was uns als der heimliche Gegner des ästhetischen Zustandes erschien: der selbständige Reiz des Materials, ist diesem selbst nun vereinheitlicht und dienstbar gemacht. Die Form der Resignation, in der allein hier das unmittelbare Gefühl zum Kunstwerden zugelassen wird, stiftet von innen heraus, als eine inhaltliche Bestimmtheit eben des Gefühles selbst die Distanz, die die Kunstform ihm sonst erst nachträglich und wie von außen zufügt.

Was hier das räumliche Symbol der Distanz ausdrückt, kann durch eine zeitliche Beziehung ein verstärktes Licht erhalten. Der Inhalt dessen, was wir unsere Gegenwart nennen, entspricht eigentlich nie ihrem strengen Begriff. Obgleich sie nach diesem nur die Wasserscheide zwischen Vergangenheit und Zukunft ist, suchen wir in der Unheimlichkeit ihres Wegschwindens einen Halt, indem wir ihr Bild aus einem Stückchen Vergangenheit und einem Stückchen Zukunft bauen. Dieser logischen Zweideutigkeit der Gegenwart steht aber ein durchaus eindeutiges Gefühl ihrer gegenüber. Gewisse Vorstellungsinhalte werden von einem Gefühle begleitet, das wir nur so ausdrücken können: dieser Inhalt sei eben gegenwärtig. Das ist noch nicht dasselbe, wie daß er wirklich ist; vielmehr, der Ton des Gegenwärtigen, die eigentümliche innere Macht, die es ausübt, kann manches begleiten, an dessen Wirklichkeit wir garnicht denken; und manches kann „wirklich" sein, dem doch der Gefühlswert der Gegenwärtigkeit fehlt. Diese Gegenwärtigkeit des Erlebens nun hat zu dem lyrischen Gedicht mannigfaltige Verhältnisse. An den Jugendgedichten Goethes empfindet man sie außerordentlich stark. Der Gefühlszustand, den sie darstellen, ist gegenwärtig, seine Gegenwart ist unmittelbar in diese Form gebannt, er ist in seiner ursprünglichen Wärme in sie gegossen. Bei dem älteren Goethe ist die Gegenwärtigkeit des dichterischen Erlebens verschwunden; das

Digitized by Google

innere Schicksal scheint abgeschlossen zu sein, wenn die Kunst sich seiner bemächtigt. Aber nicht, als sei es ein fertiger Stoff, zu dem diese hinzuträte; sondern auch bei ihm ist der Charakter der Kunstform von vornherein auch der ihres im Gefühle erlebten Stoffes. Der Moment seines Fühlens selbst hat aber nicht mehr den Gegenwartston, nicht mehr das vollständige Aufgehen in seinem Jetzt. Der Grund dieser Änderung ist, daß sein Erleben im Alter mit der ganzen Vergangenheit belastet war, jeder Augenblick, den er empfand, war nicht mehr bloß dieser, sondern er schloß tausenderlei Früheres, gleiches und entgegengesetztes, in sich. Darum werden selbst Gedichte, die aus einem so unmittelbaren Gefühlszustand hervorbrechen, wie die Trilogie der Leidenschaft, durchaus sentenziös, der Inhalt des Augenblicks verbreitert sich zu einem übermomentanen, allgemein Gültigen, gewinnt Beziehungen zu dem ganzen Umfang des Lebens.

In dem Jenseits der Gegenwart hält sich auch George; nur daß es nicht wie bei Goethe der erdrückende Reichtum der Vergangenheit ist, der die Gegenwart von ihrem eigenen Platze weg zu sich lockt und überdeckt; sondern hier ist es eine von innen her kommende Beschaffenheit des Kunstwerks. Als wäre die Empfindung, das Gefühl, das Bild von vornherein nur in ihrem reinen Inhalt, ohne jede Beziehung auf einen Zeitmoment erlebt. Die eigentümliche Qualität des Empfundenwerdens, die wir als die Gegenwärtigkeit seines Inhaltes bezeichnen, hat immer etwas Zufälliges. Grade jetzt ist er von Schicksalsmächten verwirklicht, die doch außerhalb seiner selbst liegen, es ist, als verdankte er seine Lebhaftigkeit nicht seinem eigenen Inhalt, sondern dem glücklichen oder unglücklichen Zusammentreffen innerer und äußerer Ereignisreihen. So fühlen wir oft auch tiefer und eindrucksvoller Lyrik gegenüber, daß die Betonungen und Werte, mit denen sie wirkt, ihren einzelnen Inhalten als momentane Erregungen, aus Zu-

Digitized by Google

spitzungen und Komplikationen der Gefühlsschicksale heraus, zuwachsen. Dieses Cachet der Gegenwärtigkeit trifft das, was eigentlich gemeint und gefühlt ist, wie der Strahl eines zufällig aufflammenden Lichtes; die Helligkeit und Wärme, die es bedeutet, kommt den eigentlich künstlerischen Bildern und Ideen mehr wie ein Glück von außen, denn als eine eigene, innere Notwendigkeit zu. Bei George dagegen — wenn auch nicht bei ihm allein — scheint der Aggregatzustand des Gefühls, die ganze Existenzempfindung um die einzelnen Elemente, Worte, Gedanken des Gedichtes herum aus diesen selbst hervorzubrechen, statt ihnen durch die Gunst und Erhebung des Augenblicks anzufliegen. Ein Unterschied, der freilich rein qualitativ-innerlich ist, ein Unterschied der Impressionen, für die die Verschiedenheit der Ursprünge nur ein symbolischer Ausdruck sein kann. So mögen wir für den Eindruck, den die Welt auf uns macht, kein anderes Wort haben, als daß sie aus dem Geist und Willen eines Gottes hervorgegangen ist — aber damit können wir nicht ihre historische Genesis begründen, sondern nur das qualitative Wesen der gewordenen, wirklichen, durch eine symbolische Verlegung des Seins in das Werden geschildert haben.

Was ich mit diesem, aller bloßen Gegenwärtigkeit entrückten Wesen der Georgeschen Lyrik meine, ordnet sich einem ganz allgemeinen Verhalten unserer Seele ein, das auf dem Gebiet der Erkenntnis vielleicht am deutlichsten ist. Sobald wir uns durch Begriffe verständigen wollen, setzen wir voraus, daß jeder von ihnen einen festumschriebenen, feststehenden Inhalt habe, den wir freilich nicht in jedem Augenblick dabei wirklich vorstellen, den vielmehr dieses wirkliche Vorstellen nur in größerem oder geringerem Abstand umspielt. Wie eine Wirklichkeit einem Ideal, so steht das Vorstellen in jedem gegebenen Moment jenem Sachgehalt des Begriffes gegenüber, und obgleich auch er nur vorgestellt wird, so ist doch das, was wir

Digitized by Google

mit ihm meinen, über die Zufälligkeit des augenblicklichen Bewußtseins erhaben, und von ihr ebenso unabhängig, wie Inhalt und Gültigkeit des Staatsgesetzes davon, daß die ihm Untergebenen es bald vollständiger bald mangelhafter erfüllen. Eine solche Zweiheit muß, wie zwischen den logischen, so auch zwischen den Gefühlsbedeutungen der seelischen Gebilde bestehen. Wir empfinden — auch ohne es uns abstrakt klar zu machen — daß Worten wie Dingen, Sätzen wie Schicksalen, ein gewisses Gefühl, eine innere Resonanz, eine Antwort der gesamten Seele entspricht; dies ist sozusagen ihr Sachgehalt an Subjektivität, das haben sie zu fordern, das sind sie, wenn sie in der Sprache der Innerlichkeit richtig ausgesprochen werden. Aber jenseits dieser beharrenden Bedeutung für das Fühlen überhaupt, die dem Innenleben jener Gebilde korrespondiert, bewegt sich das Chaos aller zufälligen, persönlich-wirklichen Gefühle, nur mehr oder weniger denen verwandt, die den Dingen nach dem Gesetz ihrer Beziehungen zu uns zukommen. Alle Kunst nun scheint in höherem oder niederem Maße grade jene inneren Erregungen zum Anklingen zu bringen, die ihren Worten und Farben, Gedanken und Gestalten, Bewegungen und Ideen wie durch eine sachliche Notwendigkeit eigen sind, wie Bestimmungen, die sich ihrem Wesen unmittelbar verbinden. Gewiß sind es nur subjektive, innerliche Vorkommnisse, um deren Anknüpfung an äußerliche, sinnliche Gegebenheiten es sich handelt; allein die Tatsache, daß sie sich an sie anknüpfen, wird als objektive Notwendigkeit empfunden, und zwar als eine, die der Beschaffenheit des Gegebenen selbst anhaftet. Dies ist vielleicht der Sinn der zeitlosen Bedeutung, die wir Kunstwerken zusprechen. Die Zeitlosigkeit oder Ewigkeit des Naturgesetzes besagt doch, daß der Erfolg gewisser Bedingungen sachlich notwendig ist, ganz gleichgültig gegen den Zeitmoment, in dem sie eintreten, und ob und wie oft sie überhaupt eintreten; die Zeitlosigkeit

Digitized by Google

einer Idee hat den Sinn, daß ihre logische oder ethische Bedeutung ihr selbst einwohnt, wir mögen sie in uns nachbilden oder nicht — aber wenn wir diese Idee denken wollen, jetzt oder in tausend Jahren, so kann sie immer nur diese Bedeutung haben; und so überzeugt uns die Kunst, daß jedem ihrer Elemente gewisse subjektive Bewegungen — wir nennen sie, vielleicht nicht durchweg zutreffend, Gefühle — aus der eigenen Beschaffenheit eben jener Elemente heraus zugehören. Wir mögen sie in uns seelisch vollkommen oder unvollkommen, heute oder morgen oder nie realisieren: wenn wir aber diese Ausdrücke, Bilder, Formen so empfinden wollen, wie es ihnen entspricht, so können wir es nur mit diesen und keinen anderen Gefühlsvorgängen.

Diese inneren objektiven Valeurs aller Elemente des lyrischen Gedichtes zur Alleinherrschaft zu bringen; uns fühlen zu machen, welche Notwendigkeit psychischer Reaktion jedes Wort, jeden Gedanken, jedes Gleichnis wie ein Astralleib umgibt — das ist George nun am vollendetsten in seiner letzten Veröffentlichung (Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel.) gelungen. Das „Vorspiel", das mir als der Gipfel seiner bisherigen Leistungen erscheint*, schildert in 24 Gedichten, wie das höhere Leben, die immer weiter greifende Zugehörigkeit zu den idealen Mächten uns von der verworrenen Wirklichkeit erlöst. Unter dem Bilde des „Engels", der ihn durch das Dasein führt, erscheint ihm die ganz allgemeine Form unserer höchsten Wertpotenzen, die der Dichter als seine Muse, der Forscher als die Wahrheit, der handelnde Mensch als das praktische Ideal bezeichnen

* Ich lehne ausdrücklich ab, mit alledem eine Kritik der Georgeschen Dichtung zu geben. Mich geht hier nur an, was an dieser die Exemplifizierung gewisser kunstphilosophischer Gedanken ist — ganz dahingestellt lassend, ob das Werk damit, quantitativ und qualitativ, vollständig bezeichnet wird oder nicht.

Digitized by Google

mag; dies ist für jeden die letzte Instanz, deren Einheit uns ebenso den Überschwang alles Glückes, wie die Unerbittlichkeit schmerzlichster Pflichten bedeutet; die uns von der darunter gelegenen Welt ebenso trennt, wie sie doch deren grade für uns bestimmte Werte kenntlich macht und in sich sublimiert; die uns von den Forderungen wie von den Genüssen des flacheren Lebens scheidet, um den Preis, allein vor ihr und uns selbst verantwortlich zu sein. Der Engel ist der Sinn, den das Leben in sich und zugleich die Norm, die es über sich hat. Nach Goethe weiß ich keine Dichtung, in der ein so völlig Allgemeines, durch keine Einzelbestimmung Festzulegendes, wie der Engel, so künstlerisch anschaulich, in der das Ungreifbare doch so fühlbar gemacht wäre. Der ungeheure Ernst seines Problems würde nun mit dem sinnlichen Reize seiner Form nicht zusammengehen, wenn nicht jedes Wort und jedes sonstige Element mit jener, ihm allein zukommenden, als notwendig empfundenen Bedeutung wirkte, wenn das Kunstwerk nicht aus diesen inneren, jede Bereicherung oder Abzug von außen her ablehnenden Bedeutungen zusammenwüchse. Die Verse ziehen eine unvergleichliche Schwere und Bedeutsamkeit aus der Strenge, mit der jedes Wort nur den genauen Sinn seiner Innerlichkeit ansprechen läßt und dadurch alles das Spielerische und Flatternde ausschließt, das der Zufälligkeit seines bloß subjektiven Wieder- und Weiterklingens anhaftet. Durch welche Eigentümlichkeit der Zusammenordnung, der innerpsychischen Akustik, der Verflechtung zwischen logischem Inhalt und Versbau ihm dies gelingt, kann keine Analyse feststellen. Es ist aber, als ob die Worte und Gedanken, Reime und Rhythmen hier erst zu ihrem eigenen Rechte kämen, als gehörten die inneren Bewegungen in uns zu ihrem eigenen Wesen, als dessen sachliche Konsequenz. Dadurch kann sich jene Synthese erzeugen, daß ein ganz Allgemeines und Abstraktes doch völlig sinnlich und ästhetisch wirksam

Digitized by Google

ist: wir empfinden das Subjektive, das in uns vorgeht, als ein objektiv Notwendiges, dem Werke selbst Zukommendes. Wenn in den Engelgedichten der spielende Reiz klanglicher Harmonie (der darum so wenig spielerisch ist, wie das Kindliche kindisch ist) eine Tiefe des Lebensinhaltes trägt, die an sich über aller Form steht — so ist dies möglich, weil alle Erregungen und Schwingungen subjektiver, momentaner, mittönender Gefühle den ganzen Wert, gleichsam den Aggregatzustand des sachlich Begründeten besitzen, die Signatur einer Gesetzmäßigkeit tragen, die über dem Subjekte thront; und dies wiederum ist ersichtlich nur ein anderer Ausdruck dafür, daß hier von jedem Elemente des Kunstwerks nur derjenige Sinn zum seelischen Anklingen zugelassen ist, der seinem eigensten, innersten Sein, seiner zeitlosen, über das ephemere Empfunden- oder Nicht-Empfunden-Werden erhabenen Bedeutung zukommt.

Dies muß mit einer weiteren Eigenart der Georgeschen Lyrik, insbesondere seines letzten Werkes zusammenhängen. Jenes vollkommene Artistentum, das keinem bloß persönlichen Tone Raum gibt, und in dem der Wille zum objektiven Kunstwerk alleinherrschend geworden ist, verbindet sich hier doch mit einem Zuge, den ich nur als Intimität bezeichnen kann. Man fühlt eine Seele ihr geheimstes Leben offenbaren, wie dem vertrautesten Freunde. Dies entspricht genau der höchsten Aufgabe bildender Kunst: indem diese den Formgesetzen und Idealen der reinen Anschaulichkeit genügt, indem sie die sichtbare menschliche Erscheinung nach den Normen, Ausgleichungen, Reizen gestaltet, die wirklich nur der Selbstgenugsamkeit der räumlichen und farbigen Erscheinung zukommen, gibt sie eben damit auch eine Vorstellung des Seelischen hinter der Erscheinung, des Charakters und der Geistigkeit, des ewig Unanschaulichen; und zwar unter der eigentlich metaphysischen Voraussetzung, daß der Vollendungsgrad der

Digitized by Google

Darstellung in der einen Reihe, gemessen an ihren eigenen immanenten Bedingungen, eben den gleichen in der anderen, nicht weniger in sich geschlossenen, mit sich bringe. Den beiden, gegeneinander ganz selbständigen, sehr oft divergierenden Gesetzgebungen genügt diejenige künstlerische Erscheinung in ganz gleichem Grade, die für eine von ihnen die höchste ist: die Vollendung nach dem Maßstab der anderen fällt ihr wie durch eine mystische Harmonie in den Schoß. Wenn nun diese Gedichte, den Normen objektiv ästhetischer Vollendung vorbehaltlos gehorsam, doch zugleich den Reiz und die Tiefe ganz persönlicher Intimität zeigen, die einer ganz anderen Ordnung als jener mehr formalen, bloß künstlerischen angehören — so kann man auf diesem Gebiet doch vielleicht den Treffpunkt der beiden, sonst von einander so unabhängigen Reihen etwas genauer bezeichnen.

Ich halte es für das erste Erfordernis aller wirklich ästhetischen Betrachtung, daß dieselbe dem Kunstwerk als einem ganz auf sich ruhenden, völlig selbständigen Kosmos gelte, in absoluter Loslösung von seinem Schöpfer und allen Gefühlen, Deutungen, Hinweisungen, die ihm etwa durch die Beziehung zu diesem zugehören könnten. Die Absicht und Stimmung, aus der das Werk geschaffen ist, haben zu dem Geschaffenen gar keine Beziehung mehr, außer insoweit sie zu objektiven Qualitäten desselben geworden sind; nicht weil der Künstler sie empfand, sondern weil sie dem Werke wahrnehmbar einwohnen, sind sie jetzt wesentlich. Das genetische, historisch-psychologische Verständnis des Werkes greift über die Grenzen desselben hinaus, in denen die rein ästhetische, nur dem Kunstwerk als solchem geltende Betrachtung sich hält. Während aber so die Projizierung der Leistung auf den realen individuellen Schöpfer aus der ästhetischen Betrachtung jener schlechthin verbannt sein muß, ist mir noch die Frage, ob diese Betrachtung nicht doch den Begriff einer das Werk tragenden

Digitized by Google

Persönlichkeit, wenn auch von anderer Art, direkt in sich schließt. Zu der Auffassung eines Kunstwerkes und seiner Wirkung auf uns gehört allerdings, wie mir scheint, als Bedingung, daß wir es als Äußerung eines, und zwar eines bestimmt qualifizierten Geistes auffassen; dadurch bekommt es den Zusammenhang seiner Teile, der es für uns erst zur Einheit macht, damit erst fühlen wir uns berechtigt, uns durch das Werk zu gewissen inneren Reaktionen anregen zu lassen, die einer bloßen Kombination äußerer Naturwirkungen nicht gelingen. Aber diese Persönlichkeit, die für uns, ebenso wirksam wie unbewußt, das Werk trägt, ist nicht die des wirklichen Autors, von dem man etwas außer seinem vorliegenden Werke weiß; sondern eine ideelle, die eben nichts ist, als die Vorstellung einer Seele, die gerade dies Werk vollbracht hat. Wie wir eine Vielheit äußerer Eindrücke, die sich in unserem Bewußtsein treffen, zu der Einheit eines Gegenstandes zusammenschließen, zu einer Substanz, von der sie ausstrahlen und deren Einheit das Gegenbild der Form unserer Seele ist: so wird uns die Mannigfaltigkeit der Töne und Farben, der Worte und Gedanken eines Kunstwerks in Wechselwirkung gesetzt, durchdrungen, zusammengehalten durch die Seele, von der wir sie ausstrahlen fühlen und die als der Träger der Einheit erscheint, zu der sie in unserer eigenen Seele werden. Daß wir das Kunstwerk sub spezie animae empfinden, ist eine der zum Grunde liegenden Kategorien, durch die es überhaupt erst wird, was es für uns ist — wie entsprechend die Natur es wird, indem wir sie unter der Kategorie von Ursache und Wirkung anschauen. So wenig aber die Ursächlichkeit etwas für sich und hinter den Erscheinungen stehendes ist, sondern nur das immanente, sie zusammenhaltende Gesetz, so wenig steht die schöpferische Persönlichkeit, auf die das Kunstwerk projiziert wird, jenseits seiner, sondern ist eine innere Bedingung unserer Auffassung, sie ist eine Funktion des gegebenen Kunstwerkes selbst und ausschließ-

Digitized by Google

lich von ihm aus zustande gekommen. Es wird hier also nicht, wie bei der Interpretation durch die historische Persönlichkeit des Schöpfers, auf eine Realität zurückgegangen, die für das rein ästhetische Gebiet immer etwas fremdes, ein illegitimer Eindringling ist; sondern die Personalität wohnt hier selbst in der Sphäre des Ideellen, sie ist die Form, in der die einzelnen ästhetischen Gegebenheiten verständlich zusammenhängen. Wenn etwa ein Werk Michelangelos den Eindruck des Tragischen macht, so wirkt zu diesem vielleicht die Erinnerung an die Persönlichkeit Michelangelos mit: an diese ins Unendliche aufstrebende und von allem Schwergewicht innerer und äußerer Wirklichkeit niedergezogene Seele, erfüllt von der Sehnsucht nach Versöhnung mit sich und ihrem Gott und doch in angstvollem Dualismus verharrend, das eigene Sein und Tun nur nach dem Ideal absoluter Vollendung bewertend und dabei durchdrungen von dem Bewußtsein, nur ein Anfang, ein Bruchstück, ein halbgeformter Rohstoff zu sein. Alles dies mag Ausdruck und Symbol in seinen Skulpturen finden, von denen fast keine ganz fertig geworden ist, in denen die Spannung zwischen dem leidenschaftlichsten Affekt und der physischen Möglichkeit seines Ausdrucks ein Maximum geworden ist, deren jede als Moment des Kampfes einer inneren, gleichsam latenten Vollendung mit einer ihr von außen aufgedrungenen Unvollendetheit und Unvollendbarkeit erscheint. Wenn aber das Gegebene uns erst durch jenes Persönliche solchen Sinn erhält, so ist das Bereich des Ästhetischen damit verlassen, das Verständnis des Kunstwerks ist nicht mehr von ihm selbst ausgegangen, es ist ihm transzendent geworden. Hiervon also müssen wir sorgfältig die Tatsache trennen (so sehr im unmittelbaren Eindruck beides durcheinander gehen mag), daß uns das Werk an und für sich, ohne irgend ein Wissen um seinen Schöpfer, tragisch erscheint, wie es bei den Skulpturen Michelangelos sicher der Fall ist. Möglich aber ist dies

Digitized by Google

allerdings auch nur auf Grund einer Seelenhaftigkeit, die für uns aus den sinnlich gegebenen Formen als ihr Quell und Träger herauswächst. Dazu bedarf es nur jenes ganz allgemeinen und instinktiven Wissens um die Äußerungen und Darstellungen der Innerlichkeit, ohne das es weder zu einem gesellschaftlichen Dasein noch zu einer Kunst käme und das sich völlig von dem historischen Kennen einer bestimmten Einzelpersönlichkeit unterscheidet. Es ist nicht der reale, individuelle, sondern der ganz allgemeine Mensch, wenn auch in derjenigen Modifikation, die durch den sachlichen Inhalt des Kunstwerkes angezeigt ist — ungefähr wie wir jeden beliebigen Satz der Sprache verstehen, indem wir die psychische Bewegung in uns anklingen lassen, die ihn normaler- und logischerweise hervorbringt, ohne auf die besondere und vielleicht ganz andersartige seelische Konstellation zurückzugehen, die ihn in einem einzelnen Fall wirklich entspringen ließ. Deshalb ist es aber doch kein fehlerhafter Zirkel, wenn wir so aus dem Werk eine schaffende Seele erschließen, und aus dieser Seele heraus wiederum das Werk deuten. Denn tatsächlich wächst dem gegebenen Werk aus unserem Vorrat instinktiver Psychologie etwas neues zu, das ihm erst Sinn und Leben gibt; nur daß dies nichts Zufälliges, Historisches, aus einer anderen Ordnung Stammendes ist, sondern ein Notwendiges, die Kristallisation des inneren Gesetzes der gegebenen Erscheinung. Sollte es ein Zirkel sein, so ist er nicht vermeidlicher, als wenn wir aus einer Reihenfolge sinnlicher Eindrücke ihre ursächliche Verbindung erschließen, um dann durch eben diese Kausalität jene Eindrücke und ihr Aufeinanderfolgen zu verstehen.

Und hiermit wird nun endlich klar, wieso Georges Gedichte, die sich, so ganz jenseits der Subjektivität, unter die reine Gesetzgebung der Kunst stellen, dennoch so ganz intim, so ganz als Offenbarung letzter Seelentiefe und allerpersönlichsten Lebens erscheinen können. Jene über-

Digitized by Google

individuelle Persönlichkeit, die, aus dem Kunstwerk gleichsam auskristallisierend, in ihm selbst als sein Brennpunkt und Träger empfunden wird, bindet beides zusammen. Die ideelle Seele, deren Verhältnis zu dem Kunstwerk wir nur sehr unvollkommen mit dem räumlichen Gleichnis des gleichzeitigen Darin- und Dahinterstehens ausdrücken, hat eben hier die Qualität des Intimen; das innere Gesetz des Werkes, das sich uns als zusammenhaltende, das ganze durchdringende Seelenhaftigkeit darstellt, ist hier: Erschließen des innersten Lebens, Fortsetzung der fundamentalsten Regungen in die ästhetische Erscheinung. Weil es aber keine konkrete, singuläre Persönlichkeit ist, auf die die Qualitäten des Werkes uns gefühlsmäßige Anweisung geben, sondern nur die ihnen sachlich, innerlich zugehörige, die Ausstrahlung wie die Bedingung ihrer selbst — so unterscheidet sich diese Intimität aufs schärfste von derjenigen, die als Indiskretion über sich selbst und unziemliche Enthüllung wirkt. Dies ist z. B. bei den sehr tief empfundenen und in ihrer Art sehr schönen Gedichten Paul Heyse's über den Tod seines Kindes (in den „Versen aus Italien") zu spüren. Hier klingt, ganz naturalistisch, noch der reale Schmerz mit, man fühlt die ganz einzelne Persönlichkeit, die dies Leid betroffen hat, und zwar in der Wirklichkeit, in einer Ordnung der Dinge ganz außerhalb des Kunstwerks betroffen hat. Deshalb entsteht hier ein ästhetisch peinliches, unorganisches Gemenge zweier ganz heterogener Reihen, der Realität mit ihren einzelnen, zufälligen, konkreten Individuen, und der Kunst, in der nur die sachlichen, also zeitlosen und von ihren historischen Trägern gelösten Bedeutungen der Dinge gelten. Indem George sich rein innerhalb dieser hält, kann er dennoch ganz persönliche Bewegungen zum Ausdruck bringen, weil er sie nur an jenem Persönlichkeitsbilde fühlen läßt, das die Worte und Gedanken des Gedichts als ihr Apriori, ihre innere Einheit umfaßt — gleichsam

Digitized by Google

die eigentliche Bedeutung der individuellen Wirklichkeit, aber aus dieser Wirklichkeit selbst herausgerettet und in die Seinsart der bloßen Ideellität gekleidet. Aber indem die Kunst hier das Gefäß für die letzten Persönlichkeitswerte wird, darf nun der Genießende auch so objektiven Kunstwerken Empfindungen subjektivster Art, gleichsam verklärt, zuwenden: so sehr die Persönlichkeit, die diese Gedichte uns fühlbar machen, nur der ideale Brennpunkt des Kunstwerkes selbst und nicht die reale Individualität ist, gewährt sie doch der Dankbarkeit für das Empfangene, aus der Form der Bewunderung in die der Liebe überzugehen.

Digitized by Google

DER BILDRAHMEN

EIN ÄSTHETISCHER VERSUCH

Der Charakter der Dinge hängt in letzter Instanz davon ab, ob sie Ganze oder Teile sind. Ob ein Dasein, sich selbst genügend, in sich geschlossen, nur durch das Gesetz seines eigenen Wesens bestimmt wird, oder ob es als Glied im Zusammenhange eines Ganzen steht, aus dem ihm erst Kraft und Sinn kommt — das unterscheidet die Seele von allem Materiellen, den Freien von dem bloßen Sozialwesen, die sittliche Persönlichkeit von dem, den sinnliche Begier in die Abhängigkeit von allem Gegebenen verflicht. Und es scheidet das Kunstwerk von jedem Stück Natur. Denn als natürliches Dasein ist jedes Ding ein bloßer Durchgangspunkt ununterbrochen fließender Energien und Stoffe, verständlich nur aus Vorangehendem, bedeutsam nur als Element des gesamten Naturprozesses. Das Wesen des Kunstwerkes aber ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend. Indem das Kunstwerk ist, was sonst nur die Welt als ganze oder die Seele sein kann: eine Einheit aus Einzelheiten — schließt es sich, als eine Welt für sich, gegen alles ihm Äußere ab. So bedeuten seine Grenzen etwas ganz anderes, als was man an einem natürlichen Dinge Grenzen nennt: bei diesem sind sie nur der Ort fortwährender Exosmose und Endosmose mit allem Jenseitigen, dort aber jener unbedingte Abschluß, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in einem Akte ausübt. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert

Digitized by Google

und verstärkt. Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird. Distanz eines Wesens gegen uns bedeutet in allem Seelischen: Einheit dieses Wesens in sich. Denn nur in dem Maße, in dem ein Wesen in sich geschlossen ist, besitzt es den Bezirk, in den niemand eindringen kann, das Für-sich-Sein, mit dem es sich gegen jeden anderen reserviert.

Distanz und Einheit, Antithese gegen uns und Synthese in sich, sind Wechselbegriffe; die beiden ersten Eigenschaften des Kunstwerks: die innere Einheit und daß es in einer Sphäre sei, die von allem unmittelbaren Leben abgerückt ist — sind eine und dieselbe, nur von zwei verschiedenen Seiten gesehen. Und erst wenn und weil das Kunstwerk diese Selbstgenugsamkeit besitzt, hat es uns so viel zu geben, jenes Für-sich-Sein ist der Anlaufrückschritt, mit dem es um so tiefer und voller in uns eingeht. Das Gefühl des unverdienten Geschenkes, mit dem es uns beglückt, stammt aus dem Stolze dieser in sich befriedigten Geschlossenheit, mit der es nun dennoch unser eigen wird.

Die Eigenschaften des Bildrahmens enthüllen sich als Hilfen und Versinnlichungen solcher inneren Einheit des Bildes. Anhebend von scheinbar so Zufälligem wie die Fugen zwischen seinen Seiten. An ihnen gleitet der Blick nach innen; indem das Auge sie auf ihren ideellen Schnittpunkt zu verlängert, wird die Beziehung des Bildes auf sein Zentrum von allen Seiten her betont. Diese zusammenführende Wirkung der Rahmenfugen verstärkt man ersichtlich, indem man die äußeren Rahmenseiten den inneren gegenüber etwas erhöht, so daß die vier Seiten konvergierende Ebenen bilden. Aus dem gleichen Motiv aber erscheint mir eine jetzt häufige Form völlig verwerflich: die Erhöhung der inneren Rahmenseiten, so daß der

Digitized by Google

Rahmen nach außen abfällt. Da der Blick, wie die körperliche Bewegung, leichter vom Hohen zum Tieferen geht als umgekehrt, so wird er auf diese Weise unvermeidlich vom Bilde weg nach außen geführt, und der Zusammenhalt des Bildes einer zentrifugalen Zerstreuung ausgesetzt.

Weniger der synthetischen als der abschließenden Funktion dient es, daß die Rahmenseite von zwei Leisten eingefaßt ist. Dadurch verläuft das ganze Ornament oder die Profilierung des Rahmens wie ein Strom zwischen zwei Ufern. Und eben dies begünstigt jene inselhafte Stellung, deren das Kunstwerk der Außenwelt gegenüber bedarf. Es ist deshalb von äußerster Wichtigkeit, daß die Zeichnung des Rahmens dies kontinuierliche Fließen des Blickes, als ob er immer in sich zurückströme, ermögliche. Deshalb darf der Rahmen nirgends durch seine Konfiguration eine Lücke oder Brücke bieten, an der sozusagen die Welt hinein könnte oder an der es in die Welt hinaus könnte — wie dies z. B. durch die Fortsetzung des Bildinhaltes in den Rahmen hinein geschieht, eine zum Glück seltene Verirrung, die das Für-sich-Sein des Kunstwerks und eben damit den Sinn des Rahmens völlig verneint. Die in sich schließende Strömung des Rahmens bedeutet aber nicht etwa, daß das Rahmenornament in sich seiner Einfassung parallel verlaufen müßte. Im Gegenteil, gerade um den Fluß des Rahmens, der das Bild zur Insel macht, deutlich hervorzuheben, müssen Linien des Ornamentes stark, bis zur Senkrechten, von dieser Parallelität abweichen. Alle zur Rahmenseite quer stehenden Linien bilden Stauungen jenes Stromes in ihm, dessen Kraft und Bewegtheit, von uns ästhetisch nachgefühlt, sich an der Überwindung solcher Hemmungen steigert und verdeutlicht. Die ganze Bildung des Rahmenornamentes findet ihr Regulativ an dem Eindruck des Fließens und Sichschließens, durch die er die Abtrennung des Bildes von allem Ringsumher betont; so daß jede trennende Linie in dem Maße gerechtfertigt ist,

Digitized by Google

in dem sie jenen Eindruck auf sein Maximum heben hilft. Aus dem gleichen Motiv wird die längst bewährte Praxis verständlich, dem kleineren Bilde den breiteren, jedenfalls den energischer wirkenden Rahmen zu geben. Denn der Gefahr für dieses, in der zugleich erblickten Umgebung zu verschwimmen, ihr gegenüber nicht hinreichend selbständig hervorzutreten, muß mit stärkeren Abschlußmitteln begegnet werden als bei dem ganz großen Bilde, das einen erheblichen Teil des Sehfeldes für sich allein ausfüllt; indem das letztere von seiner Umgebung keine Konkurrenz für die selbständige Bedeutsamkeit seines Eindrucks zu fürchten braucht, kann es sich mit einem minimalen Rahmenabschluß begnügen.

Der Endzweck des Rahmens beweist die Unzulässigkeit der hie und da auftauchenden Stoffrahmen; ein Stück Stoff wird als Stück eines viel weiter gehenden Stoffes empfunden, es hat keinen inneren Grund, daß das Muster gerade an dieser Stelle abgeschnitten wird, es weist von sich aus auf eine unbegrenzte Fortsetzung hin — der Stoffrahmen entbehrt deshalb des durch die Form gerechtfertigten Abschlusses und kann also nicht etwas anderes abschließen. Bei ungemusterten Stoffen, wo dieser Mangel an Geschlossenheit und Abschlußfähigkeit weniger hervortritt, genügt schon die Weichheit des Randes, des ganzen Stoffeindrucks überhaupt, um den gleichen Mangel zu produzieren. Es fehlt dem Stoff an der eigenen organischen Struktur, durch die das Holz eine so wirksame und doch bescheidene Geschlossenheit in sich selbst erhält — die an dem imitierten Rahmen schmerzlich vermißt wird, während sie an dem geschnitzten Goldrahmen trotz des Überzuges fühlbar wird. Denn er verdeckt nicht die leisen Unregelmäßigkeiten der Handarbeit, durch die deren organische Lebendigkeit aller Korrektheit der Maschine überlegen ist.

Das richtig verstandene Prinzip erklärt, weshalb man jetzt in einigermaßen geschmackvollen Milieus Photogra-

Digitized by Google

phien nach der Natur nicht mehr in Rahmen findet. Der Rahmen schickt sich nur für Gebilde von abgeschlossener Einheit, wie sie ein Stück Natur niemals hat. Jeder Ausschnitt der unmittelbaren Natur ist durch tausend räumliche, historische, begriffliche, gemütliche Beziehungen mit alledem verbunden, das in größerer oder geringerer, physischer oder seelischer Nähe es umgibt. Erst die Kunstform schneidet diese Fäden durch und knüpft sie gleichsam nach innen zusammen. An dem Stück Natur, das wir instinktiv als bloßen Teil in dem Zusammenhange des großen Ganzen fühlen, ist deshalb der Rahmen in demselben Maße widerspruchsvoll und gewalttätig, in dem das innere Lebensprinzip des Kunstwerkes ihn verträgt und fordert.

Ein anderes prinzipielles Mißverständnis, unter dem der Rahmen leidet, ist ein Abkömmling moderner Möbelsünden. Der Grundsatz, daß das Möbel ein Kunstwerk sei, hat mit vielem Ungeschmack und öder Banalität aufgeräumt; aber sein Recht ist nicht so positiv und unbegrenzt, als das günstige Vorurteil für ihn meinen läßt. Das Kunstwerk ist etwas für sich, das Möbel ist etwas für uns. Jenes, als Versinnlichung einer seelischen Einheit, mag noch so individuell sein: in unserem Zimmer hängend, stört es unsere Kreise nicht, da es einen Rahmen hat, das heißt da es wie eine Insel in der Welt ist, die wartet, bis man zu ihr kommt, und an der man auch vorüberfahren und vorübersehen kann. Das Möbelstück aber berühren wir fortwährend, es mischt sich in unser Leben und hat deshalb kein Recht auf Für-sich-Sein. Manches moderne Möbel erscheint, weil es der unmittelbare Ausdruck individuellen Künstlertums ist, degradiert, wenn man darauf sitzt; es schreit förmlich nach einem Rahmen, und ohne diesen im Zimmer stehend unterdrückt es den Menschen, der doch mit seiner Individualität schließlich die Hauptsache, und jenes nur der Hintergrund sein soll. Es ist eine Hypertrophie des modernen Individualitätssinnes, wenn man allenthalben die

Digitized by Google

Individualität des Möbels predigen hört. Es ist dieselbe Rangverkennung, wenn man dem Rahmen einen ästhetischen Selbstwert verleihen will: durch figürliche Ornamente, durch den eigenen Reiz der Farbe, durch Formung oder Symbolik, die ihn zum Ausdruck einer selbstgenugsamen Kunstidee machen. Alles dies verschiebt die dienende Stellung des Rahmens gegenüber dem Bilde. Wie der Rahmen einer Seele nur ein Körper sein kann, nicht aber wieder eine Seele — so kann ein Kunstwerk, das etwas für sich ist, nicht als Rahmen das Für-sich-Sein eines anderen betonen und stützen: die Resignation, deren es dazu bedarf, schließt das Kunstsein aus.

Wie das Möbel, soll er keine Individualität, sondern einen Stil haben. Stil ist Entlastung der Persönlichkeit, Ablösung der individuellen Zuspitzung durch ein breiteres Allgemeines; während deshalb ein Gegenstand des Kunstgewerbes es sofort in den Vordergrund des Bewußtseins rückt, in welchem Stil es ist, fragen wir einem Kunstwerk gegenüber viel weniger danach, ja bei den größten Kunstwerken ist uns ihr Stil eigentlich sehr gleichgültig: das Individuelle überragt hier schlechthin das Allgemeine, das wir den Stil nennen und das der einzelne Gegenstand mit unzähligen teilt; in diesem überindividuellen Charakter liegt das Gedämpfte und Beruhigende, das von allen streng stilisierten Gegenständen ausgeht. Am Menschenwerk ist der Stil ein Mittleres zwischen der Einzigkeit der individuellen Seele und der absoluten Allgemeinheit der Natur. Deshalb umgibt sich der Mensch in seinem kulturellen Niveau, das ihn von der bloß natürlichen Welt trennt, mit stilisierten Objekten, und deshalb ist für den Rahmen des Kunstwerks, das in seinem Verhältnis zur Umgebung das der Seele zur Welt wiederholt, der Stil, und nicht die Individualisierung, das rechte Lebensprinzip.

Wenn also die ästhetische Position des Rahmens nicht weniger durch eine gewisse Indifferenz als durch jene

Digitized by Google

Energien seiner Formen bestimmt wird, deren gleichmäßiges Fließen ihn als den bloßen Grenzhüter des Bildes charakterisiert — so scheinen gerade ganz alte Rahmen dem zu widersprechen. Hier sind die Seiten oft als Pilaster oder als Säulen gebildet, die ein Gesims oder einen Giebel tragen: dadurch ist jeder Teil und das Ganze sehr viel differenzierter und bedeutsamer als bei einem modernen Rahmen, dessen vier Seiten ohne weiteres für einander vikariieren können. Durch diese schwere Architektonik, durch das arbeitsteilige Einander-Bedürfen seiner Elemente wird freilich der innere Schluß des Rahmens aufs höchste gesteigert; allein er erhält dadurch ein eigenes organisches Leben und Gewichtigkeit, die mit seiner Funktion als bloßer Rahmen in herabsetzende Konkurrenz treten. Dies mag gerechtfertigt sein, solange die innere künstlerische Einheit des Bildes, die es in sich zusammen- und von der Welt abschließt, noch nicht hinreichend stark empfunden wurde. Wenn das Bild gottesdienstlichen Zwecken diente, wenn es in das religiöse Erlebnis hineingezogen wurde, wenn es durch Spruchbänder oder sonstige Interpretationen sich direkt an die Intelligenz des Beschauers wendete — so bemächtigten damit außerartistische Sphären sich seiner und drohten seine formale künstlerische Einheit zu durchbrechen. Dem begegnet die Dynamik des architektonischen Rahmens, dessen aufeinander hinweisende Teile einen undurchbrechlich starken Zusammenhang — und dadurch Abschluß — bilden. Je mehr das Kunstwerk solche ihm jenseitigen Beziehungen ablehnt, desto mehr kann es der Rahmenkräfte entbehren, die durch ihre eigene organische Lebendigkeit doch ihre dienende Funktion wieder desavouieren.

Daß dem architektonischen Rahmen gegenüber der moderne Rahmen mit dem viel mechanischeren, schematischen Charakter seiner vier gleichen Seiten einen Fortschritt darstellt, ordnet den Rahmen in ein weitgreifendes

Digitized by Google

Prinzip der Kulturentwicklung ein. Diese führt nämlich keineswegs immer das einzelne Element von mechanistisch-äußerlicher zu organisch beseelter, für sich sinnvoller Form. Im Gegenteil: wenn der Geist den Stoff des Daseins immer umfänglicher und zu immer höheren Gestaltungen organisiert, werden unzählige Gebilde, die bis dahin ein in sich geschlossenes, eine eigene Idee repräsentierendes Leben führten, zu bloß mechanisch wirksamen, partikulären Elementen größerer Zusammenhänge degradiert; nur diese sind jetzt die Träger der Idee geworden, jene aber bloße Mittel, deren Eigenexistenz sinnlos ist. So verhält sich der mittelalterliche Ritter zu dem Soldaten der modernen Armee, der selbständige Handwerker zu dem Fabrikarbeiter, die abgeschlossene Gemeinde zu der Stadt im modernen Staate, die hauswirtschaftliche Eigenproduktion zu der Arbeit innerhalb der geld- und weltwirtschaftlichen Organisation des Marktes. Aus den nebeneinander gelegenen, gegeneinander selbständigen, selbstgenugsamen Wesen erwächst ein übergreifendes Gebilde, an das jene gleichsam ihre Seele, ihr Für-sich-Sein abgeben, um erst als dessen mechanisch funktionierende Glieder einen Sinn ihrer Existenz zurückzugewinnen. So zeigt die mechanisch-gleichförmige, an sich bedeutungsleere Gestaltung des Rahmens gegenüber seiner architektonischen oder sonst „organischen", daß das Verhältnis zwischen Bild und Umgebung nun erst als Ganzes aufgefaßt und adäquat ausgedrückt ist. Die scheinbar höhere Geistigkeit des an sich bedeutsamen Rahmens beweist nur die geringere Geistigkeit in der Auffassung des Ganzen, dem er angehört. Das Kunstwerk ist in der eigentlich widerspruchsvollen Lage, mit seiner Umgebung ein einheitliches Ganzes ergeben zu sollen, während es selbst doch schon ein Ganzes ist; es wiederholt damit die allgemeine Schwierigkeit des Lebens, daß die Elemente von Gesamtheiten dennoch beanspruchen, autonome Ganze für sich selbst zu sein. Es ist ersichtlich,

Digitized by Google

welcher unendlich feinen Abwägung des Vor- und Zurücktretens, der Energien und der Hemmungen der Rahmen bedarf, wenn er im Anschaulichen die Aufgabe lösen soll, zwischen dem Kunstwerk und seinem Milieu, trennend und verbindend, zu vermitteln — die Aufgabe, an deren Analogie im Geschichtlichen das Individuum und die Gesellschaft sich gegenseitig zerreiben.

Digitized by Google

DAS ABENDMAHL LIONARDO DA VINCIS

I

An den Künstlern höchsten Ranges vollzieht das Greisentum manchmal eine Entwicklung, die ihr Reinstes und Wesentlichstes scheinbar gerade durch den natürlichen Verfall des Alters hervortreten läßt: indem die Kraft der Formgebung, der Reiz der sinnlichen Gestaltung, die unbefangene Hingabe an die gegebene Welt herabsinken, bleiben nur die ganz großen Linien, das Tiefste und Eigenste der Produktivität sozusagen übrig. So Goethe im zweiten Teil des Faust, so Beethoven in den letzten Quartetten. Während an den Durchschnitts- und Zufallsmenschen das Alter sinnlos herumnagt, ihr Wesentliches wie ihr Wertloses, wie es gerade kommt, vernichtend, ist es das Privileg einiger großen Menschen, daß die Natur, auch wo sie zerstört, es an ihnen wie nach höherem Plane tut und die Vernichtung zum Mittel macht, ihr Ewiges aus ihrer Oberfläche und dem, was nicht ihr reines Eigen ist, zu lösen.

Angesichts der spärlichen Reste, die jahrhundertelange Zerstörungen jeder Art an Lionardos Abendmahl im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand übrig gelassen haben, scheint sich jenes Schicksal großer Künstler auf das große Kunstwerk übertragen zu haben. Denn was von ihm geblieben ist, wirkt so schlechthin einzig mit so ungeteilter Kraft aus den Tiefen aller Kunst hervorbrechend, als wären all die abgefallenen Farbenteilchen von einer Oberfläche weggeblättert, den wesentlichen Kern dahinter nicht berührend, ja, ihn immer sichtbarer machend; und als würde noch in dem Augenblick, bevor einmal sein

Digitized by Google

letzter Schimmer verschwindet, in diesem die ganze Macht und innere Unvergänglichkeit, wie hinter zerbrochener äußerer Schale, aufleuchten.

II

Die künstlerischen Aufgaben, die Lionardo sich hier gestellt hat, sind durch dieses Bild zum Gemeinbesitz aller folgenden Entwicklung der Malerei geworden: bei mangelnder Kenntnis der vorangegangenen könnte deshalb die unerhörte Größe der Leistung, die völlige Neuheit der durch sie geschaffenen Welt sich verbergen — wenn nicht die hier zuerst aufkommenden Probleme hier zugleich vollendeter als je nachher gelöst wären. Es ist nicht nur ein erster Anfang, sondern ein letztes Ende. Vor allem: zum ersten Male ist eine Situation gezeigt, die, eine große Anzahl von Personen gleichzeitig ergreifend, jede von ihnen zum stärksten, vollendetsten Ausdruck ihres besonderen Wesens bringt. Gewiß haben schon Giotto und Duccio die gemeinsame Erregung einer Menge zum Ausdruck gebracht. Allein die Menschen bleiben bei ihnen sozusagen anonym, selbstlose Träger eines Affekts, bloße Beispiele eines Allgemeinbegriffs von Stimmung oder Leidenschaft. Im Abendmahl Lionardos treibt die Erregung, was ihr vorher nie gelang, das tiefste, als einzigartig empfundene Persönliche in die Erscheinung. Wie etwas Selbstverständliches erscheint hier das Wunderbare: ein äußeres Ereignis — das Wort des Heilands: „Einer unter euch ist, der mich verraten wird" — kommt über eine Anzahl völlig verschiedener Menschen und veranlaßt jeden Einzelnen von ihnen zur vollsten Entwicklung und Offenbarung seiner individuellen Eigenart. Der Vorgang und die Teilnehmer sind so zu einander geordnet, daß jener sozusagen an den Einzigkeitspunkt in jedem der letzteren rührt. Zum ersten Male ist hier in einem Gruppenbild jene volle innere Freiheit der Persönlichkeiten errungen, mit der die Renaissance

Digitized by Google

die Befangenheit des mittelalterlichen Menschen überwunden und der Neuzeit ihr Stichwort gegeben hat, die Freiheit, für welche die ganze Welt und ihr Geschehen nur ein Mittel und eine Anregung ist, durch die das Ich zu sich selbst kommt. Die Spannung, die sonst zwischen dem beharrenden Charakter des Menschen und der momentanen, durch äußere Mächte veranlaßten Erregung besteht, zeigt sich hier wie in einer höheren Einheit gelöst; diese Erregung wird zum Kanal, durch den das eigentliche Sein der Individuen hemmungslos nach außen flutet, durch die die körperliche Erscheinung zur restlosen Offenbarung unermeßlich verschiedener Temperamente, seelischer Werte, tiefster Seinsgründe wird. Es ist doch überhaupt Sinn und Glück der Kunst, daß sie Erscheinungsreihen, die in der Wirklichkeit gleichgültig, zufällig, feindlich nebeneinander laufen, als tief verbundene enthüllt, in einer Harmonie einbegriffen, eine als das Symbol der anderen: der Sinn des Gedichts und die Hörbarkeit seiner Worte, deren klanglicher Rhythmus mit jenem Schritt hält, im Gegensatz zu der Zufälligkeit ihrer Begegnung in der unkünstlerischen Äußerung; die blinde Notwendigkeit in den Dingen und Ereignissen und die spielende Freiheit, mit der der Künstler sie so noch einmal erzeugt, als wäre der Grund in ihm, aus dem heraus er schafft, eben derselbe, aus dem der Natur ihre völlig anders formulierte Gesetzlichkeit kommt; der sinnliche Reiz der geklärten Raumform, der verteilten Farbflecken, der Licht- und Schattenspiele, mit dem das Porträt sich schmücken muß, während es doch zugleich den Ansprüchen aus ganz anderen Ordnungen der Dinge gehorcht: der Ähnlichkeit mit dem Modell mit all seinen Zufälligkeiten und dem Ausdruck der Seele, die hinter aller Erscheinung überhaupt steht. Das Abendmahl hat diesen Harmonien, mit denen die Kunst die Zufälligkeit des Lebens überwindet, eine neue hinzugefügt: ein ungeheures Schicksal, mit jenen Worten Christi von einem

Digitized by Google

Punkte ausgehend und in ihn zurückkehrend, zwingt die Jünger nicht mehr in eine Gleichheit des Affektes und Ausdrucks, sondern wirkt auf jeden, als wäre sie gerade auf seine Persönlichkeit eingestellt, als gewänne dasjenige, worin jeder Erlebende völlig einzig ist, erst durch diese Gemeinsamkeit des Erlebens seine rückstandslose Entwicklung und Offenbarung.

Darum gibt es in diesem Bilde — vielleicht als in dem einzigen von gleicher Figurenzahl — keine Nebenpersonen. Wo das ganze und tiefte Wesen eines Menschen sich darbietet, kann er nicht mehr zur Nebenfigur werden, deren Sinn es immer ist, daß sie nur mit einem Stück ihrer Existenz in das Kunstwerk hineinreicht, während die Hauptfiguren die Summe ihres Daseins in dessen Grenzen zusammenfassen. Das Lebensproblem der modernen Gesellschaft: wie aus individuell absolut verschiedenen und dabei gleichberechtigten Persönlichkeiten eine organische Geschlossenheit und Einheit werden könnte — ist hier in der Vorwegnahme durch die Kunst „im Bilde" gelöst.

III

Es ist wohl kaum darauf aufmerksam gemacht worden, daß das Abendmahl in ganz verschiedenen Zeitmomenten vor sich geht. Die Ausdrucksbewegungen der verschiedenen Gruppen stellen den Erfolg und das Weiterklingen des entscheidenden Eindrucks jenes Wortes Christi in mannigfaltigen Zeitabständen von seinem Eintreten dar. Für die Gruppe ganz rechts muß das erregende Wort schon ein paar Minuten zuvor gesprochen sein, es ist ein Augenblick aus einer schon begonnenen Diskussion; für manche Jünger hat schon eine Art Reflexion begonnen, der allererste Eindruck muß vorbei sein; Judas aber zeigt die erste, momentane Überraschung, die schon in der nächsten Minute in eine andere Geste übergehen mußte; für die stehende Figur rechts wäre etwa ein Zeitpunkt zwischen der Moment-

Digitized by Google

reaktion des Judas und der schon relativ ruhigeren bei anderen Jüngern der psychologisch wahrscheinliche. Es antwortet hier nicht nur jede dieser Seelen auf die tiefste Erschütterung ihres Lebens in der Art, die die ganze Formel ihres Seins vor uns ausbreitet, sondern es ist auch der Moment im Ablauf der Erschütterung gewählt, in dem diese Ausbreitung am vollsten und klarsten geschehen kann. Und dies konnte nicht bei allen der allererste Moment sein. „Die ersten Gedanken", sagt Lessing einmal, „sind jedermanns Gedanken"; d. h. die unmittelbare, reflexartige Reaktion müßte bei allen ungefähr gleich ausgesehen haben, die Seele braucht einige Zeit, damit der ersten Überwältigung gegenüber ihre besondere Gefühlsweise sich aufarbeitete, und ungleiche Seelen brauchen dazu ungleiche Zeiten. Die Einheit der Zeit wird zerbrochen, um die Einheit der seelischen Steigerungen bis auf den Höhepunkt ihrer ästhetischen Wirkung zu erreichen.

Damit hat Lionardo das Wesensprinzip der Kunst über eine Existenzform souverän gemacht, die ihr die härteste Eigengesetzlichkeit entgegenzusetzen scheint. Die Kunst drückt die Inhalte der Wirklichkeit in einer völlig anderen Sprache aus, als die Wirklichkeit selbst es tut. Daß in aller bildenden Kunst die schwingende Bewegung des Lebens in Starrheit übergeht, in der Plastik die Vielheit der natürlichen Farben in eine Einheit, in der Malerei die Greifbarkeit des Dreidimensionalen in bloße Flächenerscheinung — dies sind nur die allerunableugbarsten Besonderungen zwischen Wirklichkeit und Kunst. Aber man sieht allmählich ein, daß auch der Raum, den das Bild darstellt, keineswegs eine Kopie des realen Raumes ist, sondern ein ideales, von den Bedürfnissen der Kunst aus gestaltetes Gebilde. So ist im Abendmahl ein ganz neuer Zeitbegriff geschaffen: eine Zeit, die nicht ein gleichgültiges Gefäß für jedes beliebige Zugleich oder Nacheinander ist, sondern die das Bedeutsame und inhaltlich sich Fordernde zusammenführt,

Digitized by Google

gleichviel, wie es sich in der realen Zeit anordnet. Der Zwang, den diese ausübt, wenn wir das Leben seiner Wirklichkeit nach aufnehmen, ist gebrochen, sobald es von den Forderungen der Kunst ergriffen wird. Hier ist der Abstand überwunden, in dem die Wirklichkeitsreihen das von den künstlerischen Notwendigkeiten aus Zusammengehörige halten. Die erzählenden Bilder des Quattrocento hatten sich noch der Form der realen Zeit gefügt, selbst da, wo sie naiverweise verschiedene Stadien einer Ereignisreihe in einen Rahmen zusammenbrachten; die Bilder des Trecento hatten allerdings eine „Zeitlosigkeit" gewonnen, aber um den Preis, auf jenen Reichtum des Lebens zu verzichten, der sich nur in der Zeitform darstellen kann. Lionardo aber hat das zeitliche Geschehen selbst zum Mittel einer zeitlosen, d. h. alle Bedingtheit ablehnenden, nur die rein innere Bedeutung des Gegenstandes vortragenden Kunstwirklichkeit gemacht.

Indem das Abendmahl sich in ganz verschiedenen Augenblicken der realen Zeit ereignet, hat die Gestaltungskraft der Kunst ihre Autonomie auch an der Zeitform des Daseins erwiesen, der gegenüber Machtlosigkeit und Hinnehmen des Gegebenen unser unabänderliches Los zu sein schienen.

Digitized by Google

FLORENZ

Seit das einheitliche Lebensgefühl des Altertums in die Pole Natur und Geist auseinander gebrochen ist, seit das unmittelbare, anschauliche Dasein seine Fremdheit und Gegensatz an einer Welt des Geistes und der Innerlichkeit gefunden hat — war das Problem gegeben, dessen Bewußtsein und Lösungsversuche die ganze Neuzeit erfüllen: das Problem, den beiden Parteien des Lebens die verlorene Einheit wiederzugewinnen. Doch scheint dies nur dem Kunstwerk ganz erreichbar: nur hier enthüllt die Form, die die Natur gegeben hat, sich als der anschaulich gewordene Geist, er steht hier nicht mehr hinter dem Sichtbar-Natürlichen, sondern die Elemente sind so unscheidbar eins geworden, wie sie es vor ihrer Trennung durch den Prozeß des geschichtlichen Lebens waren. Wenn man aber von der Höhe von S. Miniato auf Florenz hinuntersieht, wie es von seinen Bergen gerahmt und von seinem Arno wie von einer Lebensader durchflossen ist; wenn man, die Seele erfüllt von der Kunst seiner Galerien und Paläste und Kirchen, am Nachmittag durch seine Hügel streift mit ihren Reben, Oliven, Zypressen, wo jeder Fußbreit der Wege, der Villen, der Felder gesättigt ist mit Kultur und großen Vergangenheiten, wo eine Schicht von Geist wie ein Astralleib dieser Erde um sie liegt — da erwächst ein Gefühl, als sei hier der Gegensatz von Natur und Geist nichtig geworden. Eine geheimnisvolle und doch wie mit Augen zu sehende, mit Händen zu greifende Einheit webt die Landschaft, den Duft ihres Bodens und das Leben ihrer Linien mit dem Geist, der ihre Frucht ist, zusammen, mit der Geschichte des europäischen Menschen, der hier seine Form gewann, mit der Kunst, die

Digitized by Google

hier wie ein Bodenprodukt wirkt. Man begreift, daß an dieser Stelle die Renaissance entstanden ist, das erste Gefühl, daß alle Schönheit und Bedeutsamkeit, die die Kunst sucht, sich als eine Herausbildung aus der natürlich gegebenen Erscheinung der Dinge einstellt, und daß die Renaissancekünstler, auch die der souveränsten Stilisierung, meinen durften, sie schrieben nur die Natur ab. Hier ist die Natur Geist geworden, ohne sich selbst aufzugeben. Jeder dieser Hügel symbolisiert die Einheit, in der die Gegensätze des Lebens zu Geschwistern werden: indem jeder sich zu einer Villa, einer Kirche erhebt, scheint die Natur überall auf die Krönung durch den Geist hinzuwachsen. Eine fruchtbare, der Kultur entgegenkommende Erde auf Schritt und Tritt; und doch kein üppig südlicher Überreichtum, der den Menschen vergewaltigt. Es gibt einen tropischen Reichtum des äußeren wie inneren Daseins, dem keine Kunst gewachsen ist; diesen hier aber konnte die menschliche Kraft von sich aus formen. Es geht auf diesen letzten Zug des Florentiner Lebens zurück, wenn Benozzo Gozzoli und andere die Landschaft hier als einen Garten darstellen: eingeteilt mit Beeten, Hecken, wohlangeordneten Bäumen; die Natur ist ihnen gar nicht anders ideal vorstellbar als in der Formung durch den Geist. Indem so die Spannung zwischen Natur und Geist sich löst, entsteht die ästhetische Stimmung, das Gefühl, einem Kunstwerk gegenüber zu stehen. Es gibt vielleicht keine zweite Stadt, deren Gesamteindruck, ihr Anschauliches und ihre Erinnerungen, ihre Natur und ihre Kultur so zusammenwirkend, in dem Beschauer so stark den Eindruck des Kunstwerks erzeugte, bis in das äußerlichste hin: auch die kahlen Berge hinter Fiesole, die nicht wie alle näheren Hügel die Zeichen menschlicher Tätigkeit tragen, wirken gerade nur wie die Einfassung des durch den Geist und die Kultur charakterisierten Bildes und werden so in dessen Gesamtcharakter hineingezogen wie

Digitized by Google

der Rahmen in das Gemälde, dessen Sinne er gerade durch sein Anderssein dient, weil er es damit als einen für sich bestehenden, sich selbst genügenden Organismus zusammenschließt.

Die Einheit des Bildes von Florenz gibt jeder seiner Einzelheiten eine tiefere und weitere Bedeutung, nur der vergleichbar, die die Einzelheit des Kunstwerks durch ihre Eingliederung in dieses gewinnt, Mohnblumen und Ginster, Villen, wie Geheimnisse verschlossen, und spielende Kinder, Bläue und Gewölk des Himmels — wie alles dies überall in der Welt zu finden ist und überall schön ist, wird es hier dennoch mit einem ganz andern seelisch-ästhetischen Schwergewicht und Peripherie ausgestattet, weil nichts durch seine einzelne Schönheit allein entzückt, sondern ein jedes an einer übergreifenden Gesamtschönheit teilhat. Und nicht nur das Nebeneinander aller anschaulichen Elemente und das von Natur und Geist, sondern auch das Nacheinander von Vergangenheit und Gegenwart sammelt der Eindruck von Florenz und seiner Landschaft wie in einem Punkte. Die große Vergangenheit ist zwar mit dem Leben des gegenwärtigen Florenz schmerzlich wenig verbunden, aber sie lebt für sich zu stark, zu unmittelbar ergreifend, als daß das romantische Gefühl des Abgrunds zwischen einst und jetzt mächtig werden könnte. Die Elemente der Romantik sind freilich allenthalben vorhanden: das alte Gemäuer, den Berg hinan gelegen, die Villa auf der Höhe mit den alten Zypressen, die einsamen Burgtürme in der Umgebung — alles dies ist spezifisch romantisch, aber ganz ohne die Sehnsucht der deutschen Romantik, in der alles einem Verlorenen, vielleicht nie Gewesenen nachtrauert. Denn die Vergangenheit ist anschaulich geblieben und hat dadurch eine eigentümliche Gegenwart, die sich neben die andere, vom Tage getragene stellt, ohne sie doch zu berühren. Die Zeit stiftet hier nicht die zerrüttende Spannung zwischen den

Digitized by Google

Dingen, wie die reale, sondern gleicht der ideellen Zeit, in der das Kunstwerk lebt, die Vergangenheit ist hier unser eigen wie die Natur, die auch immer Gegenwart ist. Alle Romantik lebt von jener Spannung zwischen der Wirklichkeit und der Vergangenheit, der Zukunft, der Idealität, der Möglichkeit oder auch der Unmöglichkeit. Diese Landschaft aber ist wie ein italienisches Porträt, in dessen Zügen auch alles ausgebreitet ist, alles da ist, die schließlich alles sagen, was sie zu sagen haben — im wesentlichen Unterschied gegen die nordische Art der Menschen, die sich überhaupt mit andern Mitteln gibt, durch Hindeutungen, Beleuchtungen, Symbolisierungen, Zusammengefaßtheiten, in denen eben die Wesensinhalte nicht nebeneinander daliegen, sondern die ein Nachleben des Nacheinanders des Lebens vom Beschauer verlangen. Der Landschaft von Florenz fehlt alles Symbolische, das die Alpen und die Heide, der Wald und das Meer besitzen. Sie bedeutet nichts, sie ist, was sie sein kann.

Um alles dieses willen wird das Leben dort so merkwürdig ganz, als schlössen sich hier die Lücken, die ihm sonst aus der Entzweiung seiner Elemente kommen. Es ist, als suchte diese Stadt aus allen Winkeln der Seele alles Reife, Heitere, Lebensvolle zusammen und bildete daraus ein Ganzes, indem sie plötzlich den inneren Zusammenhang und Einheit davon fühlbar macht. Was aber Florenz freilich versagen muß, weil es gerade dieses gibt, das ist — wie um doch so viel, wie es kann, davon gutzumachen — innerhalb seiner selbst symbolisiert: in der Mediceerkapelle. Sie ist viel mehr römisch als florentinisch. Das Schicksal, überhaupt eine so ungeheure Vergangenheit zu haben, gleichviel noch was ihr Inhalt gewesen ist — dieses Schicksal lastet auf Rom und gibt seinem Lebensrhythmus eine schwere Würde, eine tragische Spannung, die sich in Florenz löst, wo das Leben gleichsam die Arme öffnet, um jede Vergangenheit mit Liebe auf-

Digitized by Google

zunehmen. Die Figuren Michelangelos aber tragen jenes Verhängnis einer unerlösten Vergangenheit, sie sind alle wie von einer Erstarrung über die Unbegreiflichkeit des Lebens ergriffen, über das Unvermögen der Seele, alle die Zerrissenheiten der Schicksale in der Einheit eines Lebensgefühles zu sammeln. Und die florentinische Einheit von Natur und Geist hat Michelangelo nicht weniger ins Tragische gewendet. Gewiß ist das Innen und das Außen, die Seele und ihre Erscheinung, gleichmäßig von seiner Kunstform zusammengehalten. Allein die Spannung zwischen beiden ist so gewaltig, ja gewaltsam, daß sie fortwährend auseinanderzubrechen drohen und nur wie durch ein fortwährendes Aufrufen der äußersten Kraftreserven ihre Einheit bewahren. Es ist, als hätte er jede Gestalt in dem Augenblick gefaßt, wo in ihr der Kampf zwischen der dunklen Last der irdischen Schwere und der Sehnsucht des Geistes nach Licht und Freiheit zum Stehen gekommen ist. Daß die Einheit, in die die Kunst das Leben faßt, zwei unversöhnliche Parteien in sich begreift, lehrt jede Linie Michelangelos: das Bild von Florenz — seiner Landschaft, seiner Kultur, seiner Kunst — will uns überreden, daß die Parteien der Wirklichkeit in ein Daseinsgefühl zusammenwachsen. So sprechen beide dasselbe aus, aber je nachdem der Ton auf der Zweiheit in aller Einheit oder auf der Einheit in aller Zweiheit liegt, trennen sich zwei Welten, zwischen denen das innerste Leben sich entscheiden muß, auf die eine verzichten, wenn es die andere besitzen will.

Und nun ein letztes. Weil über der Natur hier überall die Form der Kultur liegt, weil jeder Schritt auf diesem Boden an die Geschichte des Geistes rührt, der sich mit ihm untrennbar vermählt hat, — bleiben die Bedürfnisse unerfüllt, die nur die Natur in ihrem ursprünglichen Sein, jenseits aller Weiterführung durch den Geist, befriedigen kann: die inneren Grenzen von Florenz sind die Grenzen

Digitized by Google

der Kunst. Die Erde um Florenz ist keine, auf die man sich niederwirft, um das Herz des Daseins in seiner dunklen Wärme, seiner ungeformten Stärke schlagen zu fühlen — wie wir es im deutschen Wald und am Meer und selbst in irgend einem Blumengärtchen einer namenlosen Kleinstadt spüren können. Darum ist Florenz kein Boden für uns in Epochen, in denen man noch einmal von vorn anfangen, sich noch einmal den Quellen des Lebens gegenüberstellen will, wo man aus den Wirrnissen der Seele sich an dem ganz ursprünglichen Dasein orientieren muß. Florenz ist das Glück der ganz reifen Menschen, die das Wesentliche des Lebens errungen oder darauf verzichtet haben und für diesen Besitz oder diesen Verzicht nur noch seine Form suchen wollen.

Digitized by Google

VENEDIG

Jenseits alles Naturalismus, der der Kunst das Gesetz der ihr äußeren Dinge auferlegt, steht eine Wahrheitsforderung über ihr: ein Anspruch, den das Kunstwerk zu erfüllen hat, obgleich er nur aus ihm selbst quillt. Ruht ein mächtiges Gebälk auf Säulen, denen wir solche Leistung nicht zutrauen, geben uns die pathetischen Worte eines Gedichts Anweisung auf eine Leidenschaft und Tiefe, von denen uns dennoch das Ganze nicht überzeugt, so fühlen wir den Mangel einer Wahrheit, einer Übereinstimmung des Kunstwerkes mit seiner eigenen Idee. Noch einmal aber steht es vor der Entscheidung zwischen Wahrheit und Lüge, weil es einem Gesamtzusammenhang des Seins zugehört. Auf schwer enträtselbare Weise malt sich hinter jedes Kunstwerk das Wollen und Fühlen einer bestimmten Seele, eine bestimmte Auffassung von Welt und Leben — aber keineswegs immer so, daß das Werk der treue und angemessene Ausdruck jener tieferen, allgemeineren Wirklichkeit ist, die es uns dennoch ihm anzufühlen veranlaßt. Sondern, merkwürdig genug, manches Kunstwerk gibt uns unmittelbare Anweisung auf eine innere und metaphysische Welt, die sich in ihm ausdrücken sollte, tatsächlich aber nicht ausdrückt. Da mögen nun die Teile untereinander harmonisch und vollkommen sein: das Ganze treibt aus einer Wurzel, zu der es nicht gehört, und je vollendeter es in sich ist, desto radikaler ist die Lüge, wenn es sich in den Zusammenhang eines inneren Lebens, einer Weltanschauung, einer religiösen Überzeugung einstellt, die es in seinem tiefsten Sein dementiert.

An solchen Wahrheiten und solchen Lügen haben die verschiedenen Künste in verschiedenen Maßen teil.

Digitized by Google

An die Baukunst, von der hier die Rede sein soll, kann kein Naturalismus die Wahrheitsforderung im Sinn der Formgleichheit mit einem äußerlich Gegebenen stellen; um so ersichtlicher beansprucht sie die innere Wahrheit: daß die tragenden Kräfte den Lasten genügen, daß die Ornamente den Platz finden, in dem sie ihre innere Bewegtheit ausleben können, daß nicht Einzelheiten dem Stile untreu werden, in dem das Ganze sich bietet. Geheimnisvoller aber ist die Harmonie oder der Widerspruch, in dem das Bauwerk mit der seelischen Bedeutung oder dem Lebenssinne steht, der mit ihm verbunden ist, aus ihm aufleuchtet — aber nur wie eine Forderung, die es zwar selbst stellt, aber doch nicht immer selbst erfüllt. Vielleicht liegt hier der tiefste Unterschied zwischen der Architektur von Venedig und der von Florenz. Bei den Palästen von Florenz, von ganz Toskana, empfinden wir die Außenseite als den genauen Ausdruck ihres inneren Sinnes: trotzig, burgmäßig, ernste oder prunkvolle Entfaltung einer wie in jedem Steine fühlbaren Macht, jeder die Darstellung einer selbstgewissen, selbstverantwortlichen Persönlichkeit. Die venetianischen Paläste dagegen sind ein preziöses Spiel, schon durch ihre Gleichmäßigkeit die individuellen Charaktere ihrer Menschen maskierend, ein Schleier, dessen Falten nur den Gesetzen seiner eigenen Schönheit folgen und das Leben hinter ihm nur dadurch verraten, daß sie es verhüllen. Jedes innerlich wahre Kunstwerk, so phantastisch und subjektiv es sei, spricht irgend eine Art und Weise aus, auf die das Leben möglich ist. Fährt man aber den Kanal Grande entlang, so weiß man: wie das Leben auch sei — so jedenfalls kann es nicht sein. Hier, am Markusplatz, auf der Piazetta, empfindet man einen eisernen Machtwillen, eine finstere Leidenschaft, die wie das Ding an sich hinter dieser heiteren Erscheinung stehen: aber die Erscheinung lebt wie in ostentativer Abtrennung vom Sein, die Außenseite erhält von ihrer Innenseite keinerlei

Digitized by Google

Direktive und Nahrung, sie gehorcht nicht dem Gesetz einer übergreifenden seelischen Wirklichkeit, sondern dem einer Kunst, das jenes gerade zu dementieren bestimmt scheint. Indem aber hinter der Kunst, so vollendet sie in sich sei, der Lebenssinn verschwunden ist oder in entgegengesetzter Richtung läuft, wird sie zur Künstlichkeit. Florenz wirkt wie ein Werk der Kunst, weil sein Bildcharakter mit einem zwar historisch verschwundenen, aber ideell ihm getreu einwohnenden Leben verbunden ist. Venedig aber ist die künstliche Stadt. Florenz kann nie zur bloßen Maske werden, weil seine Erscheinung die unverstellte Sprache eines wirklichen Lebens war; hier aber, wo all das Heitere und Helle, das Leichte und Freie, nur einem finstern, gewalttätigen, unerbittlich zweckmäßigen Leben zur Fassade diente, da hat dessen Untergang nur ein entseeltes Bühnenbild, nur die lügenhafte Schönheit der Maske übrig gelassen. Alle Menschen in Venedig gehen wie über die Bühne: in ihrer Geschäftigkeit, mit der nichts geschafft wird, oder mit ihrer leeren Träumerei tauchen sie fortwährend um eine Ecke herum auf und verschwinden sogleich hinter einer andern und haben dabei immer etwas wie Schauspieler, die rechts und links von der Szene nichts sind, das Spiel geht nur dort vor und ist ohne Ursache in der Realität des Vorher, ohne Wirkung in der Realität des Nachher. Mit der Einheit, durch die ein Kunstwerk jedes seiner Elemente seinem Gesamtsinn untertan macht, ergreift hier der Oberflächencharakter das Bild der Menschen. Wie sie gehen und stehen, kaufen und verkaufen, betrachten und reden — alles das erscheint uns, sobald uns das Sein dieser Stadt, das in der Ablösung des Scheins vom Sein besteht, einmal in seinem Bann hat, als etwas nur Zweidimensionales, wie aufgeklebt auf das Wirkliche und Definitive ihres Wesens. Aber, als habe sich dieses Wesen darunter verzehrt, ist alles Tun ein Davor, das kein Dahinter hat, eine Seite einer Gleichung, deren andere ausgelöscht ist. Selbst die Brücke

Digitized by Google

verliert hier ihre verlebendigende Kraft. Sie leistet sonst das Unvergleichliche, die Spannung und die Versöhnung zwischen den Raumpunkten wie mit einem Schlage zu bewirken, zwischen ihnen sich bewegend, ihre Getrenntheit und ihre Verbundenheit als eines und dasselbe fühlbar zu machen. Diese Doppelfunktion aber, die der bloß malerischen Erscheinung der Brücke eine tiefer bedeutsame Lebendigkeit unterlegt, ist hier verlaßt, die Gassen gleiten wie absatzlos über die unzähligen Brücken hinweg, so hoch sich der Brückenbogen spannt, er ist nur wie ein Aufatmen der Gasse, das ihren kontinuierlichen Gang nicht unterbricht. Und ganz ebenso gleiten die Jahreszeiten durch diese Stadt, ohne daß der Wandel vom Winter zum Frühling, vom Sommer zum Herbst ihr Bild merklich änderten. Sonst spüren wir doch an der blühenden und welkenden Vegetation eine Wurzel, die an den wechselnden Reaktionen auf den Wechsel der Zeiten ihre Lebendigkeit erweist. Venedig aber ist dem von innen her fremd, das Grün seiner spärlichen Gärten, das irgendwo in Stein oder in Luft zu wurzeln oder nicht zu wurzeln scheint, ist dem Wechsel wie entzogen. Als hätten alle Dinge alle Schönheit, die sie hergeben können, an ihre Oberfläche gesammelt und sich dann von ihr zurückgezogen, so daß sie nun wie erstarrt diese Schönheit hütet, die die Lebendigkeit und Entwicklung des wirklichen Seins nicht mehr mitmacht.

Es gibt wahrscheinlich keine Stadt, deren Leben sich so ganz und gar in einem Tempo vollzieht. Keinerlei Zugtiere oder Fahrzeuge reißen das verfolgende Auge in wechselnde Schnelligkeiten mit, die Gondeln haben durchaus das Tempo und den Rhythmus gehender Menschen. Und dies ist die eigentliche Ursache des „traumhaften" Charakters von Venedig, den man von je empfunden hat. Die Wirklichkeit schreckt uns immerzu auf; die Seele, sich selbst oder einem beharrenden Einfluß überlassen, würde in einem gewissen Gleichstand verbleiben, und erst der

Digitized by Google

Wechsel ihrer Empfindungen weist sie auf ein äußeres Dasein, das diese Unterbrechungen ihrer Ruhelage verursacht. Deshalb werden wir von dauernd gleichmäßigen Eindrücken hypnotisiert, ein Rhythmus, dem wir unterbrechungslos ausgesetzt sind, bringt uns in den Dämmerzustand des Unwirklichen. Die Monotonie aller venetianischen Rhythmen versagt uns die Aufrüttelungen und Anstöße, deren es für das Gefühl der vollen Wirklichkeit bedarf, und nähert uns dem Traum, in dem uns der Schein der Dinge umgibt, ohne die Dinge selbst. Ihrer eigenen Gesetzlichkeit nach erzeugt die Seele, in dem Rhythmus dieser Stadt befangen, in sich die gleiche Stimmung, die ihr ästhetisches Bild in der Form der Objektivität bietet: als atmeten nur noch die obersten, bloß spiegelnden, bloß genießenden Schichten der Seele, während ihre volle Wirklichkeit wie in einem lässigen Traum abseits steht. Aber indem nun diese, von den Substanzen und Bewegtheiten des wahren Lebens gelösten Inhalte hier dennoch unser Leben ausmachen, bekommt dieses von innen her teil an der Lüge von Venedig.

Denn dies ist das Tragische an Venedig, wodurch es zum Symbol einer ganz einzigen Ordnung unserer Formen der Weltauffassung wird: daß die Oberfläche, die ihr Grund verlassen hat, der Schein, in dem kein Sein mehr lebt, sich dennoch als ein Vollständiges und Substanzielles gibt, als der Inhalt eines wirklich zu erlebenden Lebens. Florenz gibt uns die Ahnung, daß dieselben Kräfte, die seinen Boden geformt und seine Blumen und Bäume emporgetrieben haben, auf dem Umwege über die Hand des Künstlers auch Orcagnas Paradies und Botticellis Frühling, die Fassade von San Miniato und Giottos Campanile erzeugt haben. Darum mag das seelische Leben, das zwischen jenem dunklen Urgrund und diesen Kristallformen des Geistes vermittelte, längst verschwunden sein und mag nur einen ästhetischen Schein übriggelassen haben — er ist

Digitized by Google

dennoch keine Lüge, weil in ihm das Sein mitschwebt, das ihm seinen richtigen Platz anweist. Nur wo ein Schein, dem niemals ein Sein entsprochen hat und dem selbst das ihm entgegengerichtete weggestorben ist — nur wo dieser ein Leben und eine Ganzheit zu bieten vorgibt, da ist er die Lüge schlechthin, und die Zweideutigkeit des Lebens ist zu ihm wie zu ihrem Körper zusammengeronnen. Zweideutig ist der Charakter dieser Plätze, die mit ihrer Wagenlosigkeit, ihrer engen, symmetrischen Umschlossenheit den Anschein von Zimmern annehmen, zweideutig in den engen Gassen das unausweichliche Sich-Zusammendrängen und Sich-Berühren der Menschen, das den Schein einer Vertrautheit und „Gemütlichkeit" diesem Leben gibt, dem jede Spur von Gemüt fehlt; zweideutig das Doppelleben der Stadt, einmal als der Zusammenhang der Gassen, das andere Mal als der Zusammenhang der Kanäle, so daß sie weder dem Lande noch dem Wasser angehört — sondern jedes erscheint als das proteische Gewand, hinter dem jedesmal das andere als der eigentliche Körper lockt; zweideutig sind die kleinen dunklen Kanäle, deren Wasser sich so unruhig regt und strömt — aber ohne daß eine Richtung erkennbar wäre, in der es fließt, das sich immerzu bewegt, aber sich nirgends hinbewegt. Daß unser Leben eigentlich nur ein Vordergrund ist, hinter dem als das einzig Sichere der Tod steht — dies ist der letzte Grund davon, daß das Leben, wie Schopenhauer sagt, „durchweg zweideutig" ist; denn wenn der Schein nicht aus einer Wurzel wächst, deren Säfte ihn in einer Richtung halten, so ist er der Deutung jeder Willkür preisgegeben. Nur der Kunst ist es in ihren glücklichsten Augenblicken verliehen, in den Schein ein Sein aufzunehmen und dieses zugleich mit sich selbst zu bieten. Und darum ist die Kunst erst vollendet und jenseits der Künstlichkeit, wenn sie mehr ist als Kunst. So ist Florenz, das der Seele die herrlich eindeutige Sicherheit einer Heimat gibt. Venedig

Digitized by Google

aber hat die zweideutige Schönheit des Abenteuers, das wurzellos im Leben schwimmt, wie eine losgerissene Blüte im Meere, und daß es die klassische Stadt der Aventure war und blieb, ist nur die Versinnlichung vom letzten Schicksal seines Gesamtbildes, unserer Seele keine Heimat, sondern nur ein Abenteuer sein zu dürfen.

Digitized by Google

DER SIEBENTE RING

Wenn die zeitliche Folge im Gesamtwerke eines Künstlers als eine Entwicklung begriffen wird, das heißt, wenn wir in dem Vorher und Nachher, in der zeitlichen Stelle jedes Werkes einen Sinn sehen, eine innere Notwendigkeit, die diese Reihe aus dem Zufall der durcheinanderwirbelnden Welterscheinungen heraushebt — so lebt in solcher Entwicklung eine Norm und Kraft von nicht leicht beschreiblicher Art. Es ist weder das einfach organische, pflanzenhafte Wachstum, wie es etwa in unserem Triebleben herrscht — dazu ist der künstlerische Wille zu bewußt, zu sehr von Zielen geleitet —; noch ist es die planmäßige Bestimmtheit, mit der oft die ganze Periodenreihe eines Lebens sich in ein wissenschaftliches oder praktisches Programm einfügt. Die künstlerische Entwicklung ist ein Drittes jenseits dieser Alternative: sie wirkt, wie getrieben durch dunkle, von keinem Wohin wissende Wurzelkräfte, und zugleich, als wäre diesen von einer noch tieferen Schicht her ein klar ideales Ziel und ein unablenkbares Wissen um den Weg mitgegeben; oder als stünde dem Künstler in jedem Augenblick jedes nächste und übernächste Sollen klar vor Augen — aber diese Klarheit selbst sei von rein naturhaften, sozusagen unverantwortlichen Wachstumstrieben genährt. Nun ist aber keineswegs — mindestens für unsere Augen nicht — jeder künstlerische Lebensverlauf eine derartig wirkliche Entwicklung, auch wo eine Kraft hohen Ranges mannigfaltige Epochen durchläuft, fehlt oft jener Sinn des Ganzen, mit der ihn die wie aus einer höheren Einheit quellende Planmäßigkeit begabt.

Digitized by Google

Seit Stefan Georges letztes Gedichtbuch* vorliegt, ist an seinem Gesamtwerk eine solche Linie und Wachstumseinheit unverkennlich, ist vor allem sicher, daß das Nacheinander seiner Schöpfungen eine Entwicklung ist. Nicht darum handelt es sich, daß das Spätere etwa vollkommener, reicher, reifer ist als das Frühe und Jugendliche — was oft fälschlich schon als die eigentliche Entwicklung gilt. Sondern, daß jene geheimnisvolle „Planmäßigkeit" des Ganzen, jenseits von Bewußtsein und Unbewußtsein stehend, dem einzelnen Werk noch einen anderen Sinn gibt, als er aus seiner unmittelbar eigenen Bedeutung abzulesen ist. Was man, platonisch zu reden, die „Idee" nennen könnte, zu deren zeitlicher Verwirklichung diese Werke bestimmt sind und die deren Folge zu einer Entwicklung macht, ist vielleicht so zu beschreiben. Stefan Georges Lyrik quillt aus dem Einheits- und Einzigkeitspunkt der Seele, in einem schärferen, absoluteren Sinne, als die lyrische Kunst es in jedem Falle bedingt. Denn bei allem subjektivischen Wesen der Lyrik kann doch auch in ihr das Schicksal oder die Stimmung der Landschaft, das Du oder die Dinge des religiösen Glaubens sehr wohl eine Art von Eigenleben gewinnen; oder alles dieses kann dem Leben der Seele so assimiliert werden, daß sie in der eigenen Sprache die der Dinge redet. Die dichterische Seele in George aber singt nur sich selbst, nicht die Welt, nicht die Überwelt. Wo die Dinge, die außerhalb des Erlebens seiner selbst liegen, in seinen Versen zu Worte kommen, irgend ein geschichtlich oder sonst Gegebenes — da wirkt es nur oft wie ein Fremdkörper, das inkohärente Hineinragen einer Welt, die die seine nicht ist und nicht werden kann.

Ist aber all dieses dennoch einmal in den organischen Prozeß seiner Kunst aufgegangen, so ist es zum reinen

* Der siebente Ring. Verlag der Blätter für die Kunst. 1909.

Digitized by Google

Symbol geworden, immer bleibt die Seele in sich beschlossen und spiegelt nur sich selbst zurück in den Formen der Dinge. Darum ist es zumeist die Landschaft, in deren Bilde es sich ausspricht; denn es scheint, als ob von allem, was der Seele äußerlich gegeben ist, die Landschaft die nachgiebigste Bildsamkeit ihr gegenüber besäße, und als entfernten wir uns nicht aus uns selbst, wenn wir uns in der Landschaft ergehen. Ich kenne keinen Lyriker, der in so ausschließlichem, ich möchte sagen, metaphysischem Sinne nur aus sich heraus lebte, und der es so zwingend fühlbar machte, daß alles objektive Sein, in sein Werk hineingenommen, nur die verteilten Rollen sind, in denen seine Seele sich selbst spielt.

Die entscheidende „Idee" aber, deren immer vollere Realisierung eben seine Entwicklung bedeutet, ist diese: daß jene Subjektivität, jener Solipsismus der Seele in seinem Ausdruck monumentale Gestalt gewinnt. Denn gerade nur so ist die Form zu bezeichnen, nur dies charakterisiert die Linie mit der das tiefst Persönliche, das mit sich abschließende Beisichsein des innersten Lebens ihm zum Gedicht wird. Die Monumentalisierung des durchaus und rein lyrischen Erlebnisses ist die Synthese, die sich in der Kunst Georges und als deren Prinzip vollzieht. Er führt sie gleichsam durch ein Zwischenglied hindurch, durch eine allgemeinere Form, die die unmittelbare Innerlichkeit annimmt, um an ihr in die Dimension des Monumentalen hineinzuwachsen: die Strenge und Absolutheit der rein artistischen Gestaltung, die sich alles naturalistische Heraussprudeln des unmittelbaren Erlebnisses versagt; das Gesetz unverbrüchlich eingehaltener Kunstform gibt dem Gedicht zuerst Objektivität, überindividuelle Gültigkeit, ohne daß es darum seinen Quellpunkt in der Innerlichkeit der Seele, die nichts als ihre eigenen Schicksale kennt, zu verlassen braucht. Ich selbst habe früher in diesem Kunstwerden der lyrischen Äußerung, dieser Herrschaft

Digitized by Google

des artistischen Gedankens gegenüber der Darbietung des durch seinen Inhalt wirksamen Affekts, das Wesentliche der Georgeschen Lyrik gesehen. Allein das letzte Werk macht deutlich, daß dies sozusagen nur die Vorform und Bedingung ist, mit der jene für die Geschichte des Geistes tiefer bedeutsame Entwicklung sich vollzieht. In Sonetten Shakespeares, in der Trilogie der Leidenschaft, in einigen Gedichten Hölderlins hat die Lyrik den monumentalen Stil gewonnen. Hier aber ist dies zur Sehnsucht und Erreichtheit eines ganzen Lebenswerkes geworden, von den ersten „Hymnen" über die „Hirtengedichte" und die „Hängenden Gärten" zum „Teppich des Lebens" und nun endlich zum siebenten Ring, mit dem die Richtung der ganzen Linie sich unzweideutig festlegt. Das „Jahr der Seele" erscheint nun als ein Seitenweg, der, nach einer anderen Idee hin orientiert, die Hauptlinie umsomehr als unablenkbar offenbart. Der Stil, der sich sonst nur an der Form der großen Plastik oder Musik, der Architektur oder des Dramas darstellt, hat nun hier, ganz prinzipiell und mit immer weiter ausgreifendem Können, jene letzten Innerlichkeiten des nicht aus sich heraustretenden Lebens ergriffen, dessen Dimensionen sonst nur in Ausnahmefällen für den monumentalen Stil Raum hatten. Das Ungeheure der Leistung liegt in der Spannung zwischen der Weiträumigkeit und der hochaufatmenden Größe dieses Stils, durch die er gleichsam das Schema aller Kräfte von Welt und Schicksal zu enthalten scheint — und der unbedingten Geschlossenheit des rein seelischen Erlebens, der Kreisung der Innerlichkeit in sich selbst, die nun dennoch diesen Stil bis an seine Grenze erfüllt. Es ist bedeutsam, daß der Teil des siebenten Ringes, in dem große geschichtliche Gestalten und Ereignisse den Stoff hergeben, dieses Spezifische des Stils — wie mir wenigstens scheinen will — nicht zeigt. Nicht wenn diese Seele irgend eine Materie der Welt in sich hineinnimmt, auch wenn, und gerade

Digitized by Google

wenn es die größte ist, sondern nur in ihrem Selbstsein und Mit-sich-reden findet der monumentale Stil an ihr seinen reinsten, fügsamsten Inhalt. Es ist das Wunder jeder Kunst, daß sie Werte und Reihen des empirischen Lebens, die sonst beziehungslos und unversöhnt nebeneinanderliegen, als zueinander gehörig und Glieder einer Einheit schauen läßt; erst unter der Gesetzgebung der künstlerischen Welt rücken die Gegensätze so an- und ineinander, daß an der Bedeutung eines jeden eine neue des anderen fühlbar wird. Wenn nun die unbedingte Zentripetalität des Erlebnisses in der Georgeschen Dichtung — ein mehr als irgend sonst auf sich allein vertrauendes, mehr mit sich allein lebendes Leben — die ganze Weite und Macht des monumentalen Stils ausfüllt — wird das Gegeneinander von beiden zum Ineinander und erlotet der Sinn eines jeden seine letzte Tiefe. Daß die lyrische Kunst dem intimsten Eigenleben der Seele diesen Stil gewonnen hat — und nicht nur in einem gelegentlichen Gelingen, sondern in der zielsicheren Entwicklung eines Gesamtwerkes — das ist nicht nur Sache der Kunst. Es zeigt vielmehr an, daß die Aufgabe der Menschheit, der Unendlichkeit ihres Seins auch eine Unendlichkeit von Formen, in denen es lebe und wirke, zu schaffen, mit einer neuen Lösung belohnt ist.

Digitized by Google

L'ART POUR L'ART

In der kunstwissenschaftlichen Betrachtung der letzten Jahrzehnte ist eine mechanisirende, mathematisirende Tendenz unverkennbar. Alle Rekonstruktion dessen, was man die „Rechnung" des Künstlers nennt: die genaue Scheidung der „Pläne", die Schematik der Horizontalen und Vertikalen, der Dreiecke und Vierecke in der Komposition, die Feststellung des Kontrapost, die Theorien vom goldenen Schnitt, von der bildenden Kunst als „Raumgestaltung", bis zu denen der Komplementärfarben — alles dies zerlegt das Kunstwerk in einzelne Momente und Elemente und strebt dahin, es aus den partiellen Gesetzlichkeiten und Forderungen dieser wieder zusammenzusetzen, zu „erklären". Genau angesehen handelt es sich um solche Bestimmungen, die diesen Einzelmomenten des Kunstwerks zukommen, insoweit sie für sich, das heißt außerhalb des jeweiligen Gesamtzusammenhanges des Kunstwerks, betrachtet werden — genau wie man den Organismus nach den physikalischen und chemischen Formeln konstruiren wollte, denen seine Elemente in Herausgelöstheit aus der Lebensform und -bewegtheit gehorchen. Zweifellos also befindet sich damit die Kunstwissenschaft in einem Stadium, das der mechanistischen Naturwissenschaft analog ist. Und wie diese den ungeheuren Fortschritt bedeutete: die Naturbetrachtung aus der mittelalterlichen Metaphysik und Theologie zu befreien, die die Natur von einer ihr ganz abgelegenen Richtung her deduziren wollten — so war diese mechanistische Kunstbetrachtung die Erlösung aus der literarischen, tendenzhaften, anekdotischen Gerichtetheit, die sonst weithin herrschte. Wie es aber scheint, als wäre die mechanistische Epoche, mindestens für die Wissenschaft vom Organismus, vorüber und als begönne

Digitized by Google

man diesen aus seiner Ganzheit und Einheit heraus zu betrachten und verstehen zu wollen — so wird wohl auch das Entsprechende in der Kunstwissenschaft eintreten. Die Feststellung geometrischer Verhältnisse betrifft nur Formen, die aus dem Kunstwerk abstrahirt sind; Eindruck und Bedeutung, die ihnen innerhalb des Kunstwerks, von dessen Zentrum oder Einheit her und in seinem kontinuirlichen fließenden Leben gesehen, zukommen, sind von den provinziell abgeschlossenen Bildern und Regeln ihres abgelösten Fürsichseins her gar nicht zu praejudizieren. Nur was jene Entwicklung der Naturwissenschaft dauernd gewonnen hat: die Autonomie der Naturerklärung, daß die Erscheinungen der Natur auf natürliche Weise begriffen werden müssen, — das kann entsprechend auch der Kunst nicht wieder verloren gehen.

Wenn nun aber die Kunst, ihrer Ausübung, ihrem Genossenwerden, ihrem Verständnis nach so auf ihren eigenen Wurzelboden beschränkt, von der eigenen Wesenslinie umschlossen bleibt, so bedeutet das keineswegs ihre definitive Abschnürung von den anderen Mächten und Provinzen des Daseins, von der Totalität des Lebens; sondern nun ist im Gegenteil erst die Basis da, von der aus die Kunst in das Leben sicher eingeordnet und in ihrem Bezogensein auf all das anerkannt werden kann, was sozusagen oberhalb und unterhalb ihrer ist. Die Kunst als Ganzes und das einzelne Kunstwerk stellen sich in ein typisches Verhältnis ein, das man wohl als ein Urphänomen der geistigen Welt bezeichnen kann: daß ein Glied, Element oder Teil eines einheitlichen Ganzen selbst ein einheitliches in sich geschlossenes Ganzes ist oder zu sein beansprucht. In den sozialen Organisationen, deren Arbeitsteilung dem Individuum die Gerundetheit seiner persönlichen Entwicklung versagen will; in kirchlichen Bildungen, für die der Einzelne nur eine Welle des zu Gott aufrauschenden Gesamtlebens ist, während er

Digitized by Google

doch für sich ganz allein ein unmittelbares Verhältnis zum Absoluten begehrt; innerhalb der Seele selbst, wo einzelne Interessen oder Begabungen alle Kräfte des Menschen für sich beanspruchen möchten, während die Totalströmung des Lebens alle Einzelheiten sich unterzuordnen strebt — in alledem lebt die Form, für die der Organismus das Bild ist: ein Ganzes aus Teilen, deren jeder eine gewisse Selbständigkeit der Funktion, ja der Existenz besitzt, so daß einerseits die Einheit des Ganzen sich aus den Funktionen und Wechselwirkungen der Glieder zusammenwebt, andrerseits das Leben der Glieder aus dem Ganzen gespeist und von ihm bestimmt wird. Für all jene Verhältnisse, die hieran ihre Analogie finden, ergibt sich daraus etwas, was man den Umweg über das Ganze nennen könnte: daß die Vollendung eines Gebildes, so sehr sie nur seine eigene in sich geschlossene ist, nicht durch eine schlechthin auf dieses Gebilde beschränkte Entwicklung zu gewinnen ist: sondern erst eine bestimmte Steigerung und Intensivierung des Gesamtwesens und seines Wertes, alle die Teile jenseits jenes Sondergebildes einschließend, strömt in dieses ein und hebt es zu einer Vollkommenheit, zu der die Kräfte innerhalb seiner eigenen Peripherie, sich allein überlassen, es nicht gebracht hätten. So mag ein Mensch eine ganz spezialisierte Leistung, zu der er sich unter Gleichgültigkeit gegen sein sonstiges Menschentum und Atrophierung seiner sonstigen Interessen und Kräfte erzogen hat, zu einer gewissen Vollkommenheit bringen; allein wo es sich nicht etwa nur um körperliche Geschicklichkeit handelt, wird er die allerhöchste Vollkommenheit so nicht erreichen, sondern nur dann, wenn der innere Bezirk der speziellen Leistung gleichsam nach allen Seiten offene Türen zu dem seelischen Gesamtbezirk hat, aus dem ihm Kräfte, Bewegungen, Bedeutsamkeiten zuströmen und ihn nähren. Die Vollkommenheit, zu der eine Partialleistung um den Preis der Verkümmerung des ganzen Menschen kommen

Digitized by Google

kann, hat eine sehr bestimmte Grenze, die äußerste Höhe solcher Leistung wird immer nur auf dem Umwege über die Höhe der ganzen sie umschließenden Existenz erreichbar sein. Hier formuliert sich das Verhältnis zwischen der Ganzheit des Lebens und seiner Zuspitzung zu einzelnen Werten. Wer nur ethisch bestrebt ist, aber weder intellektuell noch religiös, noch nach der Rhythmik der ganzen Persönlichkeit irgendwie wert- und kraftvoll, der bringt es vielleicht zu einem hohen, aber sicher nicht zum höchsten Grad des Ethischen. Sehr eingreifend tritt dies an der Intellektualität hervor: die Leistungen der nur klugen Menschen, so erstaunlich sie sein mögen, bleiben doch auch als intellektuelle oft hinter denen zurück, die aus einer breiter angelegten Persönlichkeit kommen, auch wenn deren intellektuelle Fähigkeit, für sich betrachtet, hinter jenen zurücksteht. Wer nur klug ist, ist nicht einmal vollkommen klug.

Auf dem Gebiet der Kunst scheint es zunächst erweislich, daß — wo nicht etwa reine Reproduktion und reiner Mechanismus in Frage steht — auch die bloß technische Seite der Leistung nicht bei den bloßen, wenn auch noch so vollkommenen Technikern der Kunst ihre letzte Höhe gewinnt, sondern erst da, wo jene von andersartigen, weiter ausladenden Fähigkeiten umgriffen ist: wo die Technik Hauptsache und Endziel ist, da ist, selbst bei der größten Begabung für sie, nicht einmal sie vollkommen. Die geschichtlichen Tatsachen bestätigen die Formel noch viel prinzipieller: die großen Künstler sind sozusagen immer noch mehr als große Künstler gewesen; selbst wo ihre ganze Lebensenergie so absolut auf die Kunstübung konzentriert ist und in ihr so aufgeht, daß der übrige Mensch, wenigstens für unseren Blick, dahinter unsichtbar wird, wie es bei Rembrandt der Fall ist, spüren wir dennoch eine ungeheure Schwingungsweite und Intensität des Gesamtlebens; so sehr dieses sich nur in der Form der

Digitized by Google

bestimmten Kunst äußert, so fühlen wir es doch in eben jener Weite und Bewegtheit als von dieser Äußerungsform gewissermaßen unabhängig und als wäre es eigentlich zufällig, daß es gerade an diesem Talent seinen Kanal gefunden hat. Jene für alle lebendige Geisteswelt typische Grundform, daß das Teilgebilde eines Gesamtgebildes selber ein Ganzes wird und die Selbstgenugsamkeit seiner Existenz mit seiner Gliedstellung innerhalb des Ganzen in ein höchst variables Verhältnis tritt — sie findet hier eine sehr harmonische Lösung, indem die ganz selbständige Bedeutung des künstlerischen Leistens ihre sachliche Vollendung gerade daran bindet, daß sie von einem mehr als künstlerischen Ganzen der Persönlichkeit umgriffen ist. Wenn man vielfach in den großen Künstlern irgendein anderswo nicht findbares Maß menschlicher Perfektion zu erblicken meinte, so ist wohl die dafür entscheidende Formel: die Seite, Teil, Funktion der Persönlichkeit, die, um ein sachliches Zentrum bewegt, von einer eigenen Peripherie umschlossen wird, braucht ihre Selbständigkeit hier nicht in Konkurrenz mit dem Gesamtleben, dessen sie ein Teil ist, zu wahren, und die Einheit dieses Lebens leidet nicht unter der Einheit jener für sich seienden, dem eigenen Gesetz gehorsamen Betätigung. Mag solche Störung auf niederer Stufe des Künstlertums eintreten, mögen auch die höchsten nicht immer von ihr verschont sein — in den reinsten und sozusagen prinzipiellsten Fällen scheint die Vollkommenheit des Künstlers rein als Künstler daran gebunden, daß er mehr als Künstler ist, daß gerade die individuelle Stärke dieser zu völlig verselbständigten Werken sich erhebenden Wesensäußerung aus ihrer gliedmäßigen Verbundenheit mit dem Mikrokosmos der ganzen Persönlichkeit genährt wird.

Solche Bedeutung der Kunst und des einzelnen Kunstwerks: ein Ganzes und zugleich Element eines übergreifenden Ganzen, Wellenhöhe eines Gesamtlebens zu sein, ist auch für den Beschauer, den Genießenden wirksam.

Digitized by Google

Das Erlösende in der Hingabe an ein Kunstwerk liegt darin, daß sie einem in sich ganz Geschlossenen, der Welt Unbedürftigen, auch dem Genießenden gegenüber Souveränen und Selbstgenugsamen gilt. Das Kunstwerk nimmt uns in einen Bezirk hinein, dessen Rahmen alle umgebende Weltwirklichkeit, und damit uns selbst soweit wir deren Teil sind, von sich ausschließt. In diese, um uns und alle Verflechtungen der Realität unbekümmerte Welt eintretend, sind wir gleichsam von uns selbst und unserem, in diesen Verflechtungen ablaufenden Leben befreit. Zugleich aber ist das Erlebnis des Kunstwerks doch in unser Leben eingestellt und von ihm umfaßt; das Außerhalb unseres Lebens, zu dem uns das Kunstwerk erlöst, ist doch eine Form dieses Lebens selbst, das Genossenwerden dieses vom Leben Befreiten und Befreienden ist doch ein Stück Leben selbst, das mit seinem Vorher und Nachher zu dessen Ganzheit kontinuierlich verschmilzt.

So paradox und widerspruchsvoll auch in ihrem logischen Ausdruck die Doppelstellung des Kunstwerks sei: tatsächlich ist es das gänzlich in sich geschlossene, vom Leben eximierte Gebilde und zugleich gebettet in den vollen Strom des Lebens, ihn von seiten des Schöpfers her in sich aufnehmend, nach der Seite des Genießenden ihn von sich entlassend. Dies gleichzeitige Gelöstsein und Umfaßtsein, Außerhalbstehen und Innerhalbstehen, ein einheitliches Ganzes und der Pulsschlag eines viel weiter sich spannenden Ganzen — dies ist vielleicht ein in sich ganz einheitliches Verhalten, das wir nur gleichsam nachträglich, mit unseren Kategorien von Auffassung und Beziehung an die Kunst herantretend, in jene Zweiheit spalten. An der scheinbaren Unvereinbarkeit solcher Bestimmungen erwiese sich das Kunstwerk nur als eines jener Gebilde, die wir zwar, wenn sie einmal da sind, in eine Mehrheit von Elementen zerlegen können, aber sie aus diesen nicht wieder zusammensetzen; denn außerhalb

Digitized by Google

ihrer ursprünglichen Einheit und zu Selbständigkeiten geworden, sind diese Elemente etwas ganz anderes als innerhalb ihrer ursprünglichen Ungetrenntheit — gerade wie eben die chemischen Stoffe, die man aus einem lebendigen Körper herausanalysiert, in der Retorte etwas ganz anderes sind als in dem lebendigen Zusammenhange des Organismus und sich deshalb dem Versuche, diesen wieder aus sich zusammenzubauen, gänzlich versagen. An jenem Widerspruch aber blieb die Theorie des L'art pour l'art hängen, die ich hier nicht in ihrem historisch ursprünglichen Sinne, sondern in jenem weiteren nehme, mit dem sie von jeglicher Bedeutung für Wesen und Wert des Kunstwerks alles das grundsätzlich ausschloß, was nicht selbst ganz und gar innerhalb der Kunstsphäre liegt. Daß dieser Ausschluß geschah, war von unersetzlichem und unverlierbarem Wert. Es übte für die Kunst überhaupt dieselbe reinigende Wirkung, die ich am Anfang dieser Zeilen den „rechnerischen" Bemühungen in der Deutung der Malerei zuschrieb. Es löste die trüben Verschmelzungen der Kunst mit literarischen und ethischen, religiösen und sensuellen Werten. Dies im vollsten Maße anerkennend und bewahrend, dürfen wir nun doch aussprechen, daß die L'art-pour-l'art-Theorie in einen gewissen Rationalismus (ihrem französischen Ursprung entsprechend) gebannt ist; sie kommt nicht über jenen Gegensatz zwischen dem Ganzen und dem Teil, der selbst Ganzheitsrecht hat, fort — über die Schwierigkeit, die logisch vielleicht unüberwindlich, vom Leben aber fortwährend überwunden ist. Es ist ein ästhetischer Rigorismus, der genau dem ethischen Rigorismus Kants entspricht. Denn dieser entriß den sittlichen Wert dem Gesamtzusammenhang des Lebens und stellte ihn freilich auf eine reine Höhe, in der er allen Legierungen mit unechten Triebfedern enthoben und in seiner ganzen erhabenen Strenge sichtbar wurde. Aber diese nun unverlierbare Strenge des Moralbegriffs wurde zur Starr-

Digitized by Google

heit, weil Kant den Rückweg in das Leben nicht fand, nicht sehen wollte, daß eine Tat innerhalb der fließenden Einheit der Lebenstotalität noch eine andere Wertbedeutung hat, als in der Abschnürung und Isolierung durch die rein moralische Betrachtung. Wie Kunst mehr ist als Kunst, so ist auch Moral mehr als Moral, insofern sie von dem Ideal der Gesamtvollendung des Menschen umgriffen wird. Dies gehört zu der jetzt allenthalben durchbrechenden Erkenntnis, daß, innerhalb des ganzen Zusammenhanges des organischen Lebens wie der Welt überhaupt, die Elemente ein anderes Wesen, eine andere Bedeutung haben, als in ihrer Herausgetrenntheit durch die mechanistische, atomisierende Betrachtung; und daß ihre Bilder, auf dem letzteren Wege gewonnen, erst von dem umflutenden Gesamtstrom genährt werden müssen, gleichzeitig in ihn aufgehend und ihn in sich aufnehmend, um selbst in ihrem eigensten und reinsten Wesen ganz begriffen zu werden. Der neue Begriff vom Verhältnis des Lebens zu seinen Elementen und Inhalten wird uns lehren, was dem Rationalismus nicht gelang: die ganze Sauberkeit und Geschlossenheit des rein artistischen Standpunktes, die Befreiung der Kunst von allem, was ihr Wesen als Kunst verfälscht, zu bewahren — und sie mit alledem als Welle in dem Lebensstrom zu begreifen, der seine Ganzheit als historischer und als religiöser, als seelischer und als metaphysischer entwickelt. Von diesem Ganzen getragen und es tragend, bleibt die Kunst jene Welt für sich, wie das L'art pour l'art sie verkündet, obgleich und weil sich als dessen tiefere Deutung la vie pour l'art und l'art pour la vie offenbart.

Digitized by Google

ÜBER DIE KARIKATUR

Der Mensch ist der geborene Grenzüberschreiter. Ein göttliches Wesen müßten wir uns als unfähig denken, über seine Grenzen hinauszugehen, weil Unendlichkeit eben keine hat; und unfähig dazu ist, aus dem entgegengesetzten Grunde, das tierische Wesen, das uns in seine ein für allemal gesetzten Schranken gebannt erscheint. Nur die Grenzen, in die wir den Menschen jeweils eingeschränkt sehen, glauben wir ins Unbestimmte erweiterbar und eigentlich bestimmt, in jedem Augenblick durchbrochen zu werden. Dies ist die eigentümliche Konstellation unseres Wesens: daß wir uns zwar begrenzt wissen, in unseren Eigenschaften und unserem Denken, in unserem positiven wie negativen Wert, in unserem Willen und unserer Kraft — zugleich aber fähig und aufgefordert, darüber hinauszusehen, hinauszugehen. Von diesem innersten Grundzuge wird unzähligemal die Art bestimmt, in der wir unsere Bilder von Menschen, Dingen, Ereignissen außer uns gestalten. Wir sind theoretisch überzeugt, daß all solches feste Umrisse hat, innerhalb deren jeder Teil gleiche Wirklichkeit und damit gleiches Recht besitzt. Allein sobald wir an das einzelne herantreten, konkrete Wesen an konkrete Gegenstände, sobald wir sie irgendwie in unser Leben aufnehmen, verschwindet die innere Gleichmäßigkeit der Bilder. Nun sind in einem jeden gewisse Elemente uns wichtig, andere gleichgültig, an einem haftet lange Aufmerksamkeit, anderes wird flüchtig übergangen; und alles Wissen darum, daß solche Beleuchtung und Beschattung nur der betrachtenden Seele entquillt, erspart es dem schließlichen Bilde nicht, in völliger Verschiebung seiner Elemente, jener prinzipiellen Gleichbetontheit gegenüber, dazustehen, gegliedert nach wesentlichem Mittelpunkt

Digitized by Google

und mehr oder weniger verschwindenden Anhängseln. Schon dies Zurücktreten soundso vieler Teile bedeutet, daß die festgehaltenen und akzentuierten über Wert und Maß, das ihnen in der objektiven Ordnung der Dinge zukommt, hinausgetrieben werden. Die innere Ungleichmäßigkeit unseres eigenen Lebens, Stärke und Schwäche der organischen Prozesse in uns, unsere Impulse und Empfindungen reflektieren sich in der objektiven Welt der Dinge, in der alles unter dem gleichen Gesetz der Notwendigkeit steht, unvermeidlich als Übertriebenheit gewisser Züge, als ein Zuviel, das die Umrisse des Ganzen einseitig verschiebt. Wir machen die Dinge zu Grenzüberschreitern, wie wir selbst es sind. Unser Lebensvorgang führt in dem Augenblick einer eben erreichten Gestaltung schon über sie hinaus, treibt das objektive Gleichgewicht im Sein der Dinge zu der Übersteigerung eines Zuges, zu der einseitigen Verschiebung des einen oder des anderen Maßes. Ja, von einem innersten Gesetz unserer seelischen Bewegtheit her scheinen wir bestimmt, übertreibende Wesen zu sein. Jeder Weg des Fühlens wie des Wollens, den wir einschlagen, jeder Gedanke, mit dem wir eine Richtlinie durch den chaotischen Wirbel der Dinge legen, möchte, sich selbst überlassen, seine Richtung ins Unendliche fortsetzen; die menschliche Sehnsucht nach einem Absoluten drückt nichts als diese allgemeine Eigenschaft unsrer Triebe, unsrer Maximen, unsrer Leidenschaften aus, von sich selbst absolut zu werden, ja eigentlich etwas Absolutes zu sein. Sie dehnen sich nun dennoch nur bis zu einem endlichen Maß, nicht nur weil die Kraft schließlich hinter der Intention zurückbleibt, sondern weil sie sich gegenseitig hemmen. Da unser Geist die Fähigkeit hat, sich über sich selbst zu erheben, wissen wir wohl, daß unseren radikalsten Grundsätzen, den Antrieben und Gefühlen, die uns ganz erfüllen, gewissermaßen von ihrer Idee und der Natur der Dinge her ein begrenzendes Maß gesetzt ist. Allein ein jeder

Digitized by Google

solcher Anstoß, des Bewußtseins einmal Herr geworden, will über dieses Maß hinaus ins Grenzenlose treiben, gleichsam einem Trägheitsgesetz folgend, und erst die Begegnung mit einem anders gerichteten dämmt ihn ein, oft erst, nachdem er jene sachlich vernünftige Schranke längst überspült hat. Je „ungebildeter" der Mensch ist, d. h. je geringer die Zahl der Motive, Ideen, Interessiertheiten in ihm ist, desto ungehemmteren Raum findet die Ausbreitung des einzelnen, desto mehr wird er zum „Übertreiben" neigen; das stellen wir am Kinde, an den Naturvölkern, an den primitiveren Schichten aller Nationen ohne weiteres fest, ja auch an den Erscheinungen des Traumes, in dem wir eine kleine Hautverletzung als eine von glühendem Blei gebrannte Wunde empfinden und ein herunterfallendes Buch als einen Kanonenschuß hören.

Ist so das Übertreiben ein mit unserer seelischen Natur selbst gegebener Zug, so wird es doch auch mit Bewußtheit und Zweckmäßigkeit geübt: in der Karikatur. Freilich bedeutet sie nicht irgendeine beliebige Übertreibung — denn nicht jede solche ist schon Karikatur — sondern wird mit ihr aus einem Wesen, das eine Vielheit von Zügen in sich ausbalanciert und durch ihre gegenseitige Begrenzung zu einer Einheit bringt, ein einzelner einseitig übertrieben. Denn hierdurch wird sie notwendig bedingt: daß die natürlichen Maße der Wirklichkeit für die Erscheinung noch fühlbar bleiben, daß die Einheit des Ganzen nicht einfach verloren geht, indem sie dennoch durchbrochen wird. Eine wirklich allseitige Übertreibung wäre keine Karikatur. Denn auch wo sie etwa darin besteht, daß die Körperlichkeit eines Menschen unter Wahrung aller Proportionen ins Riesenhafte vergrößert wird, so wirkt sie als Karikatur erst dann, wenn dabei seine seelische Persönlichkeit als in den gewöhnlichen Maßen verbleibend empfunden wird. Dann ist eben jene ganze Äußerlichkeit das eine Glied der Gesamtperson, dessen einseitige

Digitized by Google

Übertreibung durch den Kontrast mit der irgendwie noch mitwirksamen Verhältnisrichtigkeit und Einheit die Komik oder Bitterkeit der Karikatur ergibt. Die Voraussetzung aller Karikatur ist das, was man die Einheit der Persönlichkeit nennt und was sich, in die Vielheit der Eigenschaften, der Bewegungen und der Erlebnisse auseinandergezogen, als deren bestimmte Proportion untereinander darstellt. Diese ist natürlich keine ein für allemal mathematisch festgelegte, sondern eine lebendig labile, in der jeder Ein- und Ausbuchtung eines Elementes die eines anderen entspricht, so daß durch das harmonische Wechselspiel ihrer Maße hindurch eben jene Einheit des Ganzen erzeugt und erhalten wird. Karikatur entsteht nun, wenn ein solches, irgendwie extremes Maß kein gleiches oder sonst aufwiegendes Maß anderer Elemente findet, sondern, um diese unbekümmert, zu einem Dauergebilde erstarrt und damit die ideell mitschwebende oder geforderte Einheit des Gesamtbildes zerstört. Nicht das einzelne Unmaß an und für sich macht sie aus, sondern der Mangel jener Ausgleichung, in deren fortwährendem Zerstören und Wiederherstellen die Einheit der Gestalt und des Lebensprozesses sich vollzieht; sie entsteht als das Starr- und Definitivsein des Extremen, das als unversöhnt fixierte Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen. Dies ist es, was die Karikatur als eine Verzerrung empfinden läßt, als die Zerstörung der Form des Lebens als solchem. Die gutmütige oder humoristische Karikatur erfüllt den Begriff nicht ganz, sie bleibt auf halbem Wege stehen, indem sie sozusagen nur momentan jenen Ausgleichungsprozeß versagen läßt, der aber, als Versprechen sich wiederherstellender Einheit, hinter der jetzigen Disproportionalität fühlbar bleibt. Das Furchtbare der eigentlichen Karikatur, wie sie bei Aristophanes und Cervantes, bei Daumier und Goya auftritt, ist gerade die Härte und Unversöhnlichkeit, mit der das Übermaß des Einzelzuges die Einheit des Ichs

Digitized by Google

durchbricht, und diese Verzerrung als seine Dauerform, sozusagen als seine Normalität verkündet oder vielmehr sie dadurch erst zur Verzerrung macht.

Dies gerade unterscheidet die Karikatur von der künstlerischen Steigerung. Wenn der Dramatiker oder der Plastiker einen Charakterzug, einen Affekt, mit solcher Intensität und Absolutheit zum Ausdruck bringt, wie die Erfahrung des Wirklichen sie nicht zeigt, so muß er eine allgemeine Existenzgröße der tragenden Persönlichkeit empfinden lassen, innerhalb deren selbst diese einseitige Höchststeigerung nichts Unproportioniertes ist, die ganze Atmosphäre des Kunstwerks muß jene „Exaggerierung" zeigen, von der Goethe behauptet, daß ohne sie die Wirklichkeit selten erzählenswert sei. Hier liegt eine tiefe Bedeutung dessen, was man Stilisierung nennt: daß das dargestellte Leben als Ganzheit zu denjenigen Dimensionen umgebildet werde, in die die „Exaggerierung" des einzelnen, jetzt thematischen Zuges sich einstellen kann, ohne die harmonische Einheit, die charakterologische Durchgängigkeit der Gesamterscheinung zu durchbrechen. Wo dies dennoch geschieht, wenn also etwa in Molières „Geizigem" eine überlebensgroße Leidenschaft in ein in aller sonstigen Hinsicht klein und gewöhnlich bleibendes Leben hineingesetzt wird, entsteht sogleich eine Karikatur; während das Riesenmaß von Richards III. Verbrechertum keinen Hauch von ihr spüren läßt, weil er mit alledem doch eine große Persönlichkeit ist, in deren Umfang die Übersteigerung auch einer einseitigen Gerichtetheit angemessenen Raum findet. Freilich braucht auch eine Unangemessenheit solchen Verhältnisses nicht immer als Karikatur zu wirken: daß irgendeine in das Übermaß gewachsene Eigenschaft guter oder schlimmer Art, oder eine gigantische Leidenschaft an einem im übrigen kleinempirischen Menschen besteht, der ihr nicht gewachsen ist, ist oft genug ein tragisches Phänomen. Aber doch nur, wenn dieser be-

Digitized by Google

schränkte Umriß des Gesamtdaseins durch die übersteigerte Einseitigkeit gesprengt wird oder gesprengt zu werden droht. Wenn der Mensch an einem einzelnen Punkt gleichsam sich selbst überschreitet, dies aber als einen Anspruch an seine Ganzheit empfindet, ihre Grenzen hinauszurücken, bis dieser Ueberschwang, dieses Jetzt-noch-Zuviel sich in sie einorganisieren kann — und wenn nun dieser Anspruch nicht erfüllt wird, jene Grenzen zwar durchrissen, aber nicht erweitert werden und das eine Übergroße im Verhältnis zur Gesamtpersönlichkeit ein „Übertriebenes" bleibt — so ist statt der Karikatur die Tragik da.

Hier zeigt sich eine Skala großer menschlicher Kategorien. Wo einseitige Überschreitung typisch menschlicher Grenzen in einer Grundkraft des Individuums wurzelt, in dessen Gesamtsein — mindestens seinem Sinne, wenn auch nicht seiner Wirklichkeit nach — zu entsprechenden Dimensionen erweitert und das fortwährende Durchbrechen seines eben noch bestehenden Umfanges zur Formel seiner Lebensharmonie macht — da sprechen wir von dem schlechthin großen Menschen. Eigentliche Übertreibung aber besteht schon, wo die Persönlichkeit dem Übermaß einer ihrer Seiten nachwachsen möchte und an der Uneinlösbarkeit dieser Forderung zerbricht, wo ihre Grenzen zu jener harmonischen Erweiterung zu spröde sind, nicht aber zu hart, um sie überhaupt abzuweisen. Damit ist ein tragischer Typus gegeben. Wo wir endlich das Zuviel an ein allgemeines Zuwenig angesetzt finden, oder an ein Durchschnittsmaß, das nun unvermeidlich als ein Zuwenig erscheint und gewissermaßen, um jene Ausschreitung sorglos, in seiner kleinen Umschränktheit beharrt — ist der Mensch zur Karikatur geworden.

Ich habe diese Karikatur des Seins nicht von der gewollten, der bildmäßigen oder literarischen geschieden. Und wirklich sind sie im tieferen Sinne Eines. Denn wo die Darstellung den Menschen in so vereinseitigte Übertrieben-

Digitized by Google

heit führt, ist der gemeinte Sinn davon doch: eigentlich bist du so in Wirklichkeit, wie du hier in gewollter Unwirklichkeit erscheinst. Nur wo der Wille des Karikaturisten nicht als Willkür empfunden wird, nur wo die Unform, die er schafft, sich dem innerlich geschauten Umriss des Karikierten in notwendiger Symbolik anschmiegt, so irreal sie, äußerlich genommen, sei — nur da ist die Karikatur „treffend"; die künstlerische Karikatur überzeugt nur da, wo auch das Sein schon Karikatur ist — wovon sollte sie sonst überzeugen?

Hier wirkt ein Zug, der manche Unzulänglichkeiten unseres Erkennens zweckmäßig ausgleicht, so sehr er gerade dem Wahrheitszwecke des Erkennens feindlich scheint. Sehr oft verbirgt uns mangelnde Blickschärfe eine Seite, eine Eigenschaft einer Erscheinung, indem sie sie ununterschieden in das Gesamtbild mischt, oder sie von einem anderen, breit hervorragenden Zuge überdecken läßt. Solches Versteckte nun nehmen wir nachträglich wahr, wenn es sich innerhalb einer verwandten Erscheinung mit gesteigertem Umfang und Nachdruck offenbart. Dies stellt unseren Blick so bewußt auf die ganze Art, auf den Begriff dieses Übersehenen ein, daß es sich uns nun auch an jenen geringen Maßen offenbart. So verstehen wir manchmal einen Menschen, wenn eine an einem Geschwister stark hervortretende Eigenschaft uns merken läßt, daß sie an jenem geringfügiger und versteckter vorhanden ist, und sein Wesen erst begreiflich macht. Dem nun entspricht die Leistung der gewollten Karikatur: sie ist wie das Vergrößerungsglas, das uns sichtbar macht, was zu sehen das unbewaffnete Auge nicht zureicht, was sich aber manchmal auch diesem bietet, wenn die Vergrößerung uns erst einmal gezeigt hat, daß und wo es zu suchen ist. So ist die willentlich hergestellte Karikatur sozusagen eine Karikatur zweiten Grades: sie übertreibt noch einmal die Übertreibung, die im Sein ihres Gegenstandes vorhanden ist und die sie auf

Digitized by Google

diese Weise erst ganz sichtbar macht. Durch diesen Zweck ist ihrem Unmaß ein Maß gesetzt — als literarisches oder anschauliches Bild darf sie nicht die Linie überschreiten, mit der sie die reale Übertriebenheit, das Karikatur-Sein des Getroffenen in das Bewußtsein des Aufnehmenden einzeichnet. Darum kann die Übertreibung selbst übertrieben werden, und wo wir eine Karikatur als „maßlos" empfinden — obgleich sie doch ihrer Natur nach ein Unmaß bedeutet — liegt dies nicht an der Größe an und für sich, zu der sie die Einseitigkeit ihres Inhaltes steigert, sondern daran, daß diese Größe jetzt über den zu erreichenden Zweck überhängt und daß die psychologische Proportion zwischen der karikaturhaften Disproportionalität des Originals und der Disproportionalität der Karikatur verfehlt ist.

Sehen wir von hier auf den Beginn unserer Zeilen zurück, so gilt zwar die einzelne Karikatur immer einer individuellen Erscheinung; aber daß es überhaupt Karikatur gibt, ist die Karikatur jenes Grundzuges unserer menschlichen Natur: daß wir Grenzüberschreiter sind. In dieser Form lebt der Instinkt für die Gefahr, an deren Rand der Geist mit dem fortwährenden Überschreiten seiner fortwährend gesetzten Grenzen entlanggeht. Während die konkrete Karikatur sich als die Aus- und Einschränkung des schon in sich karikierten Originals darbietet, verschiebt sie sich als Kategorie jenseits jedes Einzelobjektes dahin, daß sie durch Übertreibung den uns fortwährend drohenden Fall in einseitige Übertreibung fühlen läßt. Das Organische ist doch — und darin liegt sein eigentliches Geheimnis — „geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Wie kann das einmal „Geprägte" sich noch weiter „entwickeln", was will Prägung überhaupt besagen, wenn sie nicht irgendeine Zeitlang beharrt, sondern nie stillhaltender Wandel ist? Dies ist, begriffen oder nicht, das Urphänomen, dessen höchste menschlich-geistige Art ich als unser ewig grenzüberschreitendes Wesen bezeichne. In

Digitized by Google

jedem Augenblick scheint irgendeine Form, irgendein Inhalt in uns sich festzuprägen, schon aber brechen in ihm innere Kräfte hindurch und über ihn hinaus, zerstören, was uns eben erst schlüssig gefügt schien, erzeugen eine Erschütterung und Ungleichmäßigkeit, über der nur die organische Ausgleichung durch Nachwachsen und Anpassen des Ganzen als mögliche Lösung des Widerspruches schwebt. Sobald einmal diese Ausgleichung versagt, statisch oder funktionell, sobald solches Ausschweifen und Über-die-Grenzen-Treten sich isoliert verfestigt, ist die reale Karikatur gegeben. Wenn nun ein Wille das karikierte Gebilde hinstellt, so ist damit nur die Gefahr des Zuviel, die die Lebensatmosphäre eines zwischen Entwicklung und Festgeprägtheit lebenden Wesens bildet, in die bewußte Pointiertheit eines neuen Zuviel gerückt: indem das Übertreiben diese geistgeschaffene Form über alle Realität erhebt, offenbart gerade diese Übertreibung, als Prinzip gefaßt, wie tief sie in dem metaphysischen Grunde unserer Natur wurzelt.

Digitized by Google

DAS PROBLEM DES PORTRÄTS

Die allgemeine Meinung wird es für die Aufgabe der Malerei erklären, die Sichtbarkeit der Welt im Bilde, das heißt nach den Gesetzen künstlerischer Formung darzustellen. Aber diese Sichtbarkeit der Welt enthält ein Problem, das diese einfache Formulierung nicht ohne weiteres verrät. Was wir nämlich an einem Menschen (auf ihn als Aufgabe der bildenden Kunst beschränken wir uns) wirklich sehen, das bloß Optische, sinnlich Aufgenommene seiner Erscheinung, ist keineswegs dasselbe, was wir in der Gewohnheit des täglichen Lebens als das Sichtbare bezeichnen. Denn dieses angeblich Sichtbare ist ein buntes Gemenge des wirklich Gesehenen mit Ergänzungen äußerer und innerer Art, mit Gefühlsreaktionen, Schätzungen, Verknüpftheiten mit Bewegungen und Umgebungen; dazu kommt der Wechsel in Standpunkt und Anteilnahme des Beobachters, kommen die praktischen Interessen, die sich zwischen Mensch und Mensch knüpfen, — kurz, der Mensch ist dem Menschen ein fluktuierender Komplex von Eindrücken aller Sinne und seelischen Assoziationen, von Sympathien und Antipathien, von Urteilen und Vorurteilen, Erinnerungen und Hoffnungen. Alles dies tritt uns mit der körperlichen Erscheinung des Menschen gegenüber, und aus diesem Knäuel das herauszulösen, was wir wirklich sehen, das rein sinnlich Optische daran, jenseits aller Deutungen und Hinzufügungen, uns zu besonderem Bewußtsein zu bringen, haben wir in der Regel weder Interesse noch Möglichkeit. Andrerseits sehen wir auch zu wenig, wir bemerken unzähliges Sichtbare nicht, weil unsere Aufmerksamkeit sich nicht darauf richtet, weil kein praktischer Wert sich daran knüpft. Was wir populärerweise das Bild des Menschen nennen und auch eigent-

Digitized by Google

lich zu sehen glauben, ist sehr viel mehr und sehr viel weniger als seine wirkliche Sichtbarkeit.

Dieses wirklich Sichtbare am Menschen herauszustellen, ist das erste Amt des Porträts; es zeigt das, was wir an dem Menschen mit dem reinen Sinne sehen, das heißt sehen könnten, wenn dieser Sinn hinreichend selbständig wäre. Das Auge des Malers hebt aus dem unabsehlich vielgliedrigen und zugleich fragmentarischen Geflecht, das uns für die Praxis des Tages den bestimmten Menschen bedeutet, das rein optische Sinnenbild heraus. Es vollzieht die Abstraktion des rein Anschaulichen aus der verworrenen Wirklichkeit des Menschen — keine intellektuelle Abstraktion natürlich, sondern eine sinnliche, und selbstverständlich keine wörtliche Reproduktion dieser Erscheinung wie die Photographie. Jedenfalls aber, da der Maler nur jenes rein augenmäßige, durch Form und Farbe wiederzugebende Phänomen zur Verfügung hat, so kann auch die künstlerische Umbildung, die er mit dem Naturgegebenen vornimmt, sich ausschließlich an diesem sinnlich Gegebenen vollziehen Dies ist gar nicht so selbstverständlich, wie es klingt. Immer wieder hört man, der Porträtist offenbare das, was hinter der sinnlichen Erscheinung liegt, er lege das seelische Wesen des Menschen dar, das Bild sei das Symbol für eine Idee oder einen Typus, und ähnliches. Wie das Porträt den damit bezeichneten Ansprüchen genügt, wird sich später zeigen. Unmittelbar jedenfalls sind sie ganz irrig. Nicht das jenseits der Sichtbarkeit Gelegene ist der malerische Gegenstand, sondern er selbst, rein als Erscheinung, wird durch Formung und Beleuchtung, durch Betonen und Zurückstellen, durch Verschieben und Weglassen, durch Aufbau und Wahl des Augenpunktes zu höchster Deutlichkeit gebracht, zur Höhe seines Reizes, zum Gefühl seiner Gesetzmäßigkeit. Ganz allein die sichtbare Oberfläche und das Verhältnis ihrer Teile zueinander trägt diesen Reiz

Digitized by Google

und diese Gesetzmäßigkeit. Den natürlichen Zusammenhängen, die diese Oberfläche mit allem Nicht-Sichtbaren dieses Körpers und dieser Seele, dem gesamten Leben und dem Kosmos in realer Unlöslichkeit verknüpfen, entreißt der Maler allein dieses von außen Sichtbare. Rein nach den malerischen Forderungen der Klarheit, der Charakteristik, der optischen Harmonie ist es notwendig, daß dieser Mund so und so gebildet wird, wenn diese Nase dasteht, daß diese Augen gerade nur zwischen dieser Stirn und diesen Wangen stehen können. Die Struktur und Dynamik des ganzen Körpers unter der Haut, des ganzen Weltverhältnisses des Menschen ist freilich in die Oberflächenbeschaffenheit eingegangen — wie es Goethe sagt: „Es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist." Ist diese aber erst einmal zustande gekommen, hat der Künstler erst einmal sozusagen den ganzen Menschen auf die Ebene der Sichtbarkeit projiziert, so hat er ausschließlich die Gesetzlichkeit und ästhetische Bedeutung eben dieses Sichtbaren zum Ausdruck zu bringen: sein Werk ist die Vollendung des Sehens in sich selbst, die Herausarbeitung des Sinnes der bloßen Erscheinung als solcher, ihrer Reize, ihrer inneren Notwendigkeit.

Man empfindet indes ohne weiteres, daß die Forderungen an das Porträt hiermit nicht vollständig ausgedrückt sind. Lionardos Satz: die Malerei habe zwei Dinge darzustellen, den Menschen und die Seele — enthält in vielleicht etwas primitiver Form einen Anspruch, den keine artistische Theorie einfach wegdekretieren kann. Es kann nicht ein durchgängiges Mißverständnis sein, wenn man jederzeit von dem Menschenbildnis verlangt hat, es müsse uns ein Seelisches zugängig machen, das über das unmittelbar Sinnliche, das räumlich Optische hinausreiche, und wenn man dies Verlangen auch in größerem oder geringerem Maße erfüllt findet. Unmittelbar erscheint dies durch den Eindruck gerechtfertigt, den der lebendige Mensch von der

Digitized by Google

Gegenwart des anderen lebendigen Menschen erhält. Es ist nämlich die naheliegende Meinung gänzlich abzuweisen, daß wir auch hier den anderen nur mit dem Auge sehen, daß er unserer Wahrnehmung zunächst nur ein Stück farbige Materie ist, das sich bewegt und Laute von sich gibt, kurz eine Marionette ist, in die wir erst durch die Erfahrung an uns selbst, durch Assoziation und Konstruktion ein seelisches Leben, seelische Wesensart und Inhalte hineinlegen. Ich bin überzeugt, daß der Körper und die Seele nicht zwei „Teile" des Menschen sind, die ihn erst zusammensetzen und von denen der eine unmittelbar sinnlich gegeben ist, der andere erst erschlossen werden muß. Vielmehr, der Mensch ist eine lebendige Einheit, die erst durch eine nachträgliche Abstraktion in jenes beides zertrennt wird, und als diese Einheit nehmen wir ihn auch wahr. Nicht das Auge in seiner anatomischen Einzelbedeutung als ein isoliertes Instrument, sondern unser einheitliches Sein, der ganze Mensch, wird des anderen ganzen Menschen gewahr, und die einzelnen Sinne sind nur die Kanäle, durch die die Gesamtwahrnehmungskraft unseres Wesens fließt. Wie der Wahrnehmende selbst eine Totalexistenz ist, die in jeder ihrer besonderen Funktionen doch ganz lebt, so ist für ihn auch der Wahrgenommene von vornherein der beseelte Leib als eine Einheit, die nicht erst durch eine nachträgliche komplizierte Synthese zustande kommt. Freilich bewirken die Zufälligkeiten, Zersplitterungen, Unvollkommenheiten unseres empirischen Lebens, daß diese Einheit nicht in ihrer ganzen Rundheit, als restlos geschlossene wirksam wird, sie wird einseitig, fragmentarisch, durch die Schwankungen unserer Kräfte und Interessen abgebogen und zersetzt. Allein sie besteht als Grundmotiv, als zuerst und zuletzt Entscheidendes über all den Teilwahrnehmungen und Differenziertheiten, den Trennungen und Wiederzusammensetzungen, in denen der Mensch sich dem Menschen bietet. Schließlich lebt alle

Digitized by Google

Kunst auf dieser Basis: daß anthropologisch Körper und Seele eine Einheit sei, wie metaphysisch Realität und Idee eine Einheit sind. Alle Bemühungen der Denker, den Zusammenhang von Körper und Seele herzustellen, als Wechselwirkung, Parallelismus oder wodurch immer, wollen nur nachträglich die auseinandergeschnittenen Stücke dessen wieder zusammenflicken, was uns tägliches unmittelbares Erlebnis ist: die Lebenseinheit des Menschen, die wir durch alle Verselbständigungen des Körpers und der Seele hindurchfühlen.

Ist aber diese Zerspaltung des Menschen einmal geschehen, so wird jede der beiden Seiten zum Ausgangspunkt für sein Verständnis; jetzt muß er gedeutet werden, statt in unmittelbarer intuitiver Auffassung ergriffen zu werden. Die Praxis des Lebens und die Kunst versuchen dies auf Wegen, die in eigentümlicher Weise gleichlaufend und entgegenlaufend sind. Das praktische Interesse knüpft sich, mit einigen auf der Hand liegenden Ausnahmen, an das seelische Verhalten der Menschen; wir werden im Fassen und Ausführen unserer Pläne, in Glück und Leiden, in Schicksal und Arbeit eben schließlich dadurch bestimmt, wie andere Menschen, das heißt, andere Seelen zu uns stehen, ob sie klüger oder törichter sind als wir, ob sie uns lieben oder hassen, ob sie unsere Bestrebungen fördern oder hemmen. Nichts anderes ist gemeint, wenn ein so praktisch realistischer Mensch wie Napoleon sagt, der Krieg wäre eine Sache der Psychologie. Im letzten Grunde ist es nächst der eigenen Seele die Seele der anderen Menschen, was unser Schicksal entscheidet. Darum ist innerhalb des praktischen Handelns der Körper des Individuums, sein Aussehen, seine Bewegungen, seine Äußerungen für die anderen Individuen nur eine Art Buchstabenschrift, die ihren uns angehenden Sinn in seinen Gesinnungen und Stimmungen, seinen Absichten und seelischen Energien hat. Auf die reine Körperlichkeit des Menschen konzen-

Digitized by Google

trieren wir uns aus ästhetischen oder sensuellen Gründen, aber in der eigentlich lebenbestimmenden Praxis eilen wir über sie hin zu seinen seelischen Beschaffenheiten und Bewegtheiten, für die uns seine Körperlichkeit nur die Brücke, das Symbol, der Interpret ist.

Diese Richtung des Verhältnisses von Leib und Seele dreht sich, wie wir sehen werden, für die Kunst um, und zwar auf Grund davon, daß sie schon in ihrer Voraussetzung ein besonders schwieriges Problem zeigt. Jene Lebenseinheit, jenseits der Scheidung der beiden Parteien stehend, gilt doch nur für den realen gegenwärtigen Menschen; er freilich, wie er ins Zimmer tritt, ist jene Totalexistenz, die der Beschauer auch als solche im Eindruck physisch-psychischer Ungeschiedenheit aufnimmt. Allein das Bild enthält diese Einheit jedenfalls nicht. Der Beschauer steht nicht einem vollen Leben, sondern einem Nebeneinander von Farbenflecken gegenüber, der bloßen Form und Farbe einer Oberfläche. Und nun erhebt sich eben die Frage: wie kann diese Erscheinung auf der Leinwand, diese Abstraktion, dennoch die Vorstellung eines Innenlebens, einer Seelenhaftigkeit und ihres bestimmten Charakters hervorrufen? Eine bloße Assoziation, aus der Gewohnheit heraus, immer einen menschlichen Körper mit einer Seele verbunden zu sehen, wäre eine völlig unzulängliche Erklärung. Selbst wenn wir auf solche Eigenerfahrung hin die Beseeltheit überhaupt erkennen würden, so doch niemals, welche besondere Beseeltheit. Denn dabei wäre vorausgesetzt, daß ein genau gleicher Körper in seiner Verbindung mit einer ganz bestimmten Seele bekannt wäre — was ebenso unannehmbar und phantastisch wäre, wie wenn man die jetzt geforderte Erfahrung aus einzelnen Stücken von ungefähr ähnlichen Erfahrungen zusammenleimen wollte; denn hiermit wäre das Entscheidende: die Einheit der organischen Erscheinung, die das bloße Nebeneinander der Stücke übergreift und sich

Digitized by Google

gar nicht mechanisch aus ihnen zusammensetzen läßt, gerade nicht erklärt. Wir müssen also einen anderen Weg einschlagen, um die Beseeltheit des Porträts zu verstehen, dessen rein äußerlich optischen Charakter ich ja gerade vorangestellt hatte.

Aus dieser letzteren Tatsache folgt zunächst, daß das seelische Element in der bildenden Kunst eine ganz andere Art von Bedeutung hat als in der Poesie. Für diese ist das seelische Leben der Stoff ihrer künstlerischen Umgestaltung, sie organisiert und stilisiert dieses Leben, bis es über alle Wirklichkeit hinweg als geschlossene, rein künstlerische Vision dasteht. Innerhalb der bildenden Kunst aber ist das Seelische kein eigener Gegenstand der Bearbeitung, sondern es kann nur dem körperlichen Phänomen folgen: nur als Seele dieses bestimmten anschaulichen Körpers ist es dem Porträt von Wert, niemals aber für sich allein, wie der Poesie. Dieser Leistungswert seiner besteht nun darin — und das ist das Entscheidende — daß das, was wir die Einheit eines Gesichts nennen: die gleichmäßige Belebtheit der Züge, ihr gefühltes Zusammenwirken, die Bedingtheit eines jeden durch jeden anderen — daß dieses dadurch offenbart oder davon getragen wird, daß sie in ihrer Gemeinsamkeit eine Seele ausdrücken. Wenn mit Mitteln der reinen Anschaulichkeit, über die der Maler allein verfügt, eine gewisse Organisiertheit und gegenseitige Bestimmung der Formelemente erreicht ist, ein rein anschauliches Aufeinander-Hinweisen der Züge, eine Gesetzmäßigkeit in ihren Verhältnissen, so entsteht die Vorstellung der Beseelung dieser Körperlichkeit. Und, in der anderen Richtung gesehen: sobald irgendwie nur die Vorstellung der Beseeltheit von dem Oberflächenbilde ausgeht, bedingt sie in ihm eine außerordentlich verstärkte Einheit, eine Art zusammenhaltenden Lebens, als wäre die unzerlegbare Wurzel jetzt fühlbar, die all die Formen der Oberfläche emporgetrieben hat. Hier liegt in der Tat eine Art Wechselwirkung vor: die körperliche Erscheinung

Digitized by Google

läßt vermöge ihrer künstlerischen Vereinheitlichtheit im Beschauer die Vorstellung einer Seele anklingen und diese wirkt zurück und gibt der Erscheinung gesteigerte Einheit Halt, gegenseitige Rechtfertigung der Züge. Diese Wechselwirkung ist die künstlerische Form, in die sich die unmittelbare Einheit der Realität von Körper und Seele auseinanderlegt und in der sie sich von neuem beweist. Einheit in genauem Sinne ist Seele, denn alles Körperliche als solches liegt in unüberwindlichem Außereinander. Der Organismus freilich ist schon eine Einheit, aber ganz eng und streng wird sie erst im beseelten Organismus. Erst in der Seele geht eine Verwebung, eine Durchdringung, eine Innigkeit des Ineinander der Dinge vor sich, zu der die Außenwelt überhaupt keine Analogie besitzt und die die Seele eben nur dadurch, daß sie selbst Einheit ist, hervorbringen kann. Wo die Einheit der Züge auseinanderzufallen droht, wie bei weitem Aufreißen der Augen, Aufsperren des Mundes, schlaffem Herabhängen der Wangenmuskeln haben wir deshalb den entschiedenen Eindruck von herabgesetztem seelischem Leben, ja von „Entgeistertheit". Darum ist im Kunstwerk, das die Lebenseinheit in einem bloßen Oberflächenbild darstellt, jene Einheit der Züge — wir nennen sie hier Notwendigkeit, Harmonie, Gesetzlichkeit — nichts anderes als ihr Getragensein von einer Seele. In der Wirklichkeit haben wir die naive, undifferenzierte, unmittelbar gelebte Einheit; das Kunstwerk, die Elemente auseinanderlegend und einem von ihnen die Führung übertragend, gewinnt damit eine zwar viel gefährdetere, aber auch viel tiefer notwendige, bewußter und energischer wirkende Einheit. Die Seele ist das zusammenhaltende, ordnende Gesetz der Züge, die allein die malerische Realität sind — wie das Naturgesetz weder die Sache selbst ist, noch irgendwo außerhalb der Sache ist, sondern die Ordnung und die verständliche Einheit und das gegenseitige Verhältnis der Sachen ausmacht.

Digitized by Google

Daß das überhaupt möglich ist, daß eine durch Farbflecke repräsentierte Oberfläche eine Seele in sich zu tragen scheint, daß diese empfundene Seele jene Oberfläche wieder zu einem sinnvollen, in sich einheitlichen Gebilde macht, das geht natürlich auf jenes Grundgefühl des noch nicht in Parteien auseinandergegangenen Lebens zurück. Die Richtung aber, in der die bildende Kunst diese Einheit wiederherstellt, indem sie sich ihrer für ihre Zwecke bedient, ist diese: sie benutzt sozusagen die Beseeltheit des Menschen, um für sein anschaulich künstlerisches Bild, das sie entwirft, jene Einheit, Zusammengefaßtheit, Gesetzlichkeit zu verstärktem, gesichertstem Eindruck zu bringen. Die Praxis des Lebens war umgekehrt gerichtet gewesen: Art und Bewegtheit des Körpers ist ihr ein Mittel, zur Seele zu dringen und sie zu deuten. Dies aber auch als die Absicht der Porträtkunst anzusehen, ist ein völliger Irrtum — gleichviel ob das theoretische Bewußtsein mancher Künstler ihn teilt. Es muß absolut festgehalten werden, daß dem Maler in erster und letzter Linie nur Farbflecken zur Verfügung stehen, daß sein Endzweck nur die künstlerisch vollkommene Gestaltung der optischen Erscheinung, der Oberfläche des Menschen sein kann. Diese kann für ihn unmöglich zum bloßen Mittel werden, um zu etwas zu gelangen, was nicht sichtbar ist. Malerei ist nicht Psychologie, und wenn ihr Zweck wäre, uns die Seele eines Menschen zu offenbaren, so wäre das Porträt eines Menschen ersichtlich gänzlich überflüssig, falls uns seine Seele etwa durch andere Mittel, durch unmittelbare Beobachtung, durch Zeugnisse und Bekenntnisse bekannt würde. Kunst ist, wie Schopenhauer sagt, „überall am Ziele", sie ist kein Durchgangspunkt für anderes als sie selbst. Nur das, was außerhalb des spezifischen Sinnes des einzelnen Kunstwerks liegt, kann ihm zum Mittel werden, wie hier die Seele. Will man überhaupt von dem Begriff von Zweck und Mittel innerhalb der Kunst Ge-

Digitized by Google

brauch machen, — was immer etwas Bedenkliches hat — so kann alles, was jenseits der künstlerischen Vollendung der Erscheinung, rein als geformter und farbiger Erscheinung steht, nur als Mittel für eben diese Vollendung gelten. Sonst stünde das Porträt nicht über jeder Tendenzkunst, die die künstlerischen Werte zu Zwecken benutzt, die außerhalb dieser künstlerischen Werte selbst liegen.

Wenn das eigentliche Problem des Porträts: welche Bedeutung denn der Ausdruck des Seelischen für die Wiedergabe der rein körperlichen Oberfläche habe, diese Antwort findet, so ist sie natürlich eine nur prinzipielle, die in der tatsächlichen Porträtkunst in einer Unzahl von Modifikationen und Abbiegungen auftritt. Die künstlerische Umbildung fordert, daß gegenüber der empirischen Erscheinung der Eindruck der Einheit der Gesichtszüge außerordentlich verstärkt und vertieft werde. Denn von dem realen Menschen haben wir ohne weiteres, aus dem vorhin angeführten Grunde, an seinen Bewegungen und Äußerungen das Wissen um seine einheitliche Wesenheit. Das Porträt aber muß dieses Wissen durch den bloßen Anblick von stabilen Formen und Farben, insbesondere der Gesichtszüge erst *erzeugen*, muß jenes Gefühl des vollen Ganzen durch diesen eigentlich abstrakten Teileindruck ersetzen. Man könnte nun daran denken, statt des Eindrucks von der Seele, die diese Aufgabe löste, andere Mittel zu gebrauchen. Es ließe sich der Zusammenhalt, die Einheit, durch eine formale Gestaltung erreichen, die sich in genauerem Sinne an die bloße Oberfläche hielte. Wir nennen doch eine Arabeske auf ihre genaue Symmetrie, auf eine gewisse Harmonie und Gleichmäßigkeit ihrer Kurven und Winkel hin einheitlich, während andere mit wirren, zufälligen, voneinander unabhängigen Elementen als uneinheitlich empfunden werden. Die artistische Aufgabe der Vereinheitlichung auch der menschlichen Erscheinung wäre vielleicht auf diese ornamentale Weise und ohne die Einheitsleistung

Digitized by Google

der Seele herbeizurufen lösbar. Dies Experiment ist tatsächlich in gewissem Umfang gemacht. Die Geschichte des Menschenbildnisses zeigt, daß die Erscheinung um so strenger stilisiert, um so formalsymmetrischer, bis zum Geometrischen hin, um so mehr im ornamentalen Sinne ausgeglichen und geschlossen ist, je weniger der Ausdruck der Seele gesucht wird oder gelingt. In einem großen Teil der primitiven wie der hieratisch ägyptischen Kunst wird die Erscheinung in eine Form eingestellt, die an und für sich, auch jenseits der menschlichen Gestalt, einen in sich geschlossenen Sinn hat und dadurch die Einheit des in sie Hineingestalteten von vornherein anschaulich garantiert: der Kreis, das Dreieck oder Viereck, die genaue Symmetrie der Hälften um die Mittelachse herum. Die Einheit kommt hier nicht aus dem Gegenstand selbst, wächst nicht organisch in und aus ihm, sondern es besteht ein für sich allein schon sinnvolles rationales Schema, in das die Erscheinung eingestellt wird und das ihr seine eigene Einheitlichkeit mitteilt. In der klassischen Kunst der Griechen und der Renaissance ist diese Gestaltungsart noch keineswegs ganz verschwunden, sie ist nur sehr viel biegsamer, lebendiger, komplizierter geworden und zum großen Teil schon durch die andere Form oder Kraft der Einheit ersetzt: durch den Ausdruck der Beseeltheit. Man kann genau verfolgen, daß das eine Prinzip gerade in dem Maße dominiert, in dem das andere zurücktritt. Zu vollkommener Herrschaft aber kommt die Seelenhaftigkeit als zusammenhaltende Funktion der Erscheinung erst bei Rembrandt. Wir verstehen daraus vor allem den unendlichen Reichtum an Elementen und Nüancen, mit dem Rembrandt die frühere Kunst übertrifft. Denn soweit es noch an der Seele als allein zusammenhaltender Kraft fehlt, soweit noch ein geometrisierendes Schema sie vertritt, müssen die Elemente reduziert, vereinfacht werden, um in diesem unterzukommen. Die Seele ist ein soviel

Digitized by Google

weiter ausgreifendes, tiefer erfassendes, bewegter schwingendes Gestaltungsprinzip, daß sie ihre Macht über ganz frei spielende, unendlich differenzierte, mit der Berechnung gar nicht festzulegende Elemente üben kann. Den äußersten Pol dieser Reihe stellen gewisse Porträtbüsten von Rodin dar, die mit offenbarer Absichtlichkeit noch die letzte Schematik: die Symmetrie der beiden Gesichtshälften zerstören, deren Ungleichheit fast übertreibend betonen; die Seele zeigt vielleicht erst hier das Unbegrenzte ihrer Möglichkeiten. Natürlich kann auch jene frühere Kunst des Elementes der Seele für den Zusammenhalt der menschlichen Erscheinung nicht ganz entbehren, ebensowenig wie Rembrandt dasjenige, was ich das ornamentale Prinzip nannte, gänzlich ausschaltet: das rein formale Aufeinander-Angewiesensein der Oberflächenteile, den Zusammenhalt durch ihr dekoratives Verhältnis. Es kommt nur darauf an, welches der beiden diametral entgegengesetzten Prinzipien den entscheidenden und gewollten Dienst für die Vereinheitlichung der menschlichen Erscheinung leistet. —

Das Verhältnis aller Kunst zum Leben wird man so bezeichnen können, daß gegenüber der bunten, unruhig flutenden, aus unzähligen heterogenen Elementen durcheinandergemischten Ganzheit des realen Lebens jede Kunst ein Element, die Welt eines Sinnes, eine Möglichkeit des Fühlens und Formens heraushebt und damit einen umfriedeten Bezirk schafft, der vielerlei Inhalte der Welt aufnimmt und nach seinen besonderen Gesetzen gestaltet. Aber immerhin ist jede etwas Einseitiges, auf einen Ton Abgestimmtes, während die Wirklichkeit all ihre Inhalte ineinander webt und sie für jedes Individuum in die große Einheit seines Lebens einstellt. Innerhalb aber dieser Einheit zeigt das Leben Zerreißungen, Fremdheiten, unversöhnliche Gegensätze seiner Elemente und Richtungen, von denen die Selbstbeschränkung der Kunst nichts weiß. Die Kunst als ganze ist viel einseitiger, die Summe ihrer

Digitized by Google

Leistungen untereinander viel unberührsamer, fremdsprachiger als das Leben ist, dagegen aber die einzelne Kunst in sich unendlich einheitlicher und in ihren Inhalten inniger verwandt. In der erlebten Welt ist zugleich mehr Nähe und mehr Ferne der Elemente, als in der künstlerisch gestalteten. In dieses Bild von der Weltstellung der Kunst ordnet sich die Auslegung der Porträtkunst ein. Deren Bedeutung mußte erst, in genauer Beschränkung, auf den Gesichtssinn eingestellt werden, auf den der Maler allein angewiesen ist. Erst wenn dies gesichert ist, darf die Theorie fragen: wo aber bleibt die Seele, das unanschaulich innere Moment, das doch das Porträt in seiner Wirklichkeit unzweifelhaft darbietet? Nun erst konnte diesem die enge, künstlerisch klare Beziehung zu dem körperlichen Phänomen zugewiesen werden. Gewiß, in der Lebenswirklichkeit ist prinzipiell Körperliches und Seelisches unmittelbarer als Eines empfunden, als Eines wirksam. Allein dennoch, in der einzelnen Erfahrung bricht beides oft auseinander, ist beides gegeneinander zufällig, oft fremd, gegensätzlich, ohne feste Beziehung. In dem Begriffe der Kunst scheint sich beides weiter gegeneinander zu spannen, um sich dadurch, daß die Beseeltheit als das vereinheitlichende Moment der Anschauung selbst erkannt wird, um so wirkungskräftiger, sinnvoller, als zusammengehörig zu erweisen. So hat zwar die Lebenswirklichkeit eine innere Kraft, ein mächtiges Ineinanderwachsen ihrer Elemente, vor dem die Kunst als dürftig einseitige Spiegelung erscheinen könnte. Aber das Leben muß dies mit dem Chaos, mit tausend Brüchen und unbegreiflichen Zufälligkeiten und Feindseligkeiten seiner Elemente bezahlen. In der Umschränktheit des Kunstbezirkes dagegen sind die Elemente zu einem festen durchsichtigen Sinne, einer überzufälligen Harmonie verbunden. Und dies ist das Erlösende, Beglückende, das die Kunst uns gibt. Denn da schließlich doch auch sie aus dem Leben kommt, aus

Digitized by Google

seinem Pulsschlag die Kräfte ihrer Entwicklung zieht, so ist die Harmonie, die die Dinge in ihrem Spiegel finden, so partiell sie sein mag, uns eine Ahnung und ein Pfand dafür, daß die Elemente des Lebens im allertiefsten Grunde auch ihrer Wirklichkeit doch vielleicht nicht so hoffnungslos gleichgültig und gegensätzlich auseinanderliegen, wie das Leben selbst uns so oft glauben machen will.

Digitized by Google

II

Digitized by Google

ÜBER EINE BEZIEHUNG DER SELEKTIONSLEHRE ZUR ERKENNTNISTHEORIE

Es ist längst die Vermutung ausgesprochen, daß das menschliche Erkennen aus praktischen Notwendigkeiten der Lebenserhaltung und Lebensfürsorge entsprungen sei. Die allgemeine Voraussetzung dabei ist die, daß eine objektive Wahrheit besteht, deren Inhalt von den praktischen Interessen des Subjekts unbeeinflußt ist; nur daß wir sie ergreifen, daß unser Vorstellen sie verwirklicht, geschieht auf Grund der Nützlichkeit, welche das Vorstellen des Wahren vor dem des Irrtümlichen voraus hat. Diese Vorstellung ist den verschiedensten erkenntnistheoretischen Schulen gemeinsam: dem Realismus, für den das Erkennen ein unmittelbares Aufnehmen und Abspiegeln einer absoluten Realität ist, wie dem Idealismus, der die Erkenntnis durch apriorische Denkformen bestimmen läßt. Denn auch für diesen ist der Inhalt des richtigen Erkennens durch das Verhältnis dieser Formen untereinander bezw. zu einem transzendenten Faktor objektiv präformiert; die Erkenntnis verhält sich zu diesen Elementen wie der Schlußsatz zu den Prämissen, in denen er gewissermaßen latent liegt. Die Wirkung des Nützlichkeitsprinzips oder irgendeines anderen, das uns zum Erkennen treibt, hat demnach auf den Inhalt dieses Erkennens gar keinen gestaltenden Einfluß, sondern bewirkt nur, daß derselbe, der nur so und nicht anders sein kann, psychisch realisiert wird — wie die Nützlichkeit wohl bewirken kann, daß wir eine Rechnung ausführen, aber nicht, daß wir ein anderes Resultat aus ihr gewinnen als es in den objektiven Verhältnissen ihrer Faktoren begründet liegt, mögen wir es nun ziehen oder

Digitized by Google

nicht; wobei diese Faktoren, wie gesagt, ebenso gut als äußerlich empirische, wie als apriorisch-ideale gefaßt werden können. So kann scheinbar das Ziel der psychischen Selektion auf jeder erkenntnistheoretischen Grundlage ausgedrückt werden als Parallelität des Denkens mit der Objektivität, weil dies die einzige Sicherheit sei, daß nicht die auf das Denken gebaute Praxis mit der harten Wirklichkeit der Dinge kollidiere und so eine sehr unliebsame Korrektur erfahre. Von den Gedanken stellt sich der Dichter vor, daß sie leicht bei einander wohnen, während sich die Dinge hart im Raume stoßen; indem wir doch aber selbst zugleich im Praktischen gewissermaßen Dinge im Raum sind, lehrten uns sehr bald die Rückwirkungen, die seitens der anderen Dinge unserem Handeln folgen, jene Leichtigkeit der Gedanken zu beschränken, sobald diese die Grundlage des Handelns werden. Wenn also auch wirklich innere Nützlichkeit und rein psychologische Gesetze die ausschließlichen Faktoren der Ausbildung des Denkens sind, so müssen sie doch im Resultat wenigstens dasselbe vorstellen und leisten, wie eine objektive Abspiegelung der Realität. Weil nur der wahre Gedanke die Grundlage des lebensförderlichen Handelns sein könne, müsse die Wahrheit des Vorstellens ebenso gezüchtet werden, wie etwa die Muskelkraft. Dieser plausiblen Hypothese gegenüber möchte ich nun fragen, ob man für die in ihr enthaltene Zweiheit: einerseits die praktischen vitalen Bedürfnisse, andrerseits die ihnen gegenüberstehende, objektiv erkennbare Welt — ob man für diese nicht ein einheitliches Prinzip finden könnte; ob nicht diese beiden anscheinend gegenseitig unabhängigen Elemente, die äußere Realität und die subjektive Nützlichkeit, die erst auf der Grundlage des Erkennens jener in ein Verhältnis zu setzen seien, sich schon in einer tiefer gelegenen Wurzel begegneten.

Wenn man sagt: unsere Vorstellungen müssen wahr sein, damit das auf sie gebaute Handeln nützlich sei —

Digitized by Google

so haben wir also insofern für die Wahrheit unserer Vorstellungen keinen anderen Beweis, als eben die wirkliche Förderung, die wir durch das auf sie gebaute Handeln erfahren haben. Ist es also wirklich nur die Nützlichkeit, die das richtige Denken züchtet, so ist dessen Richtigkeit, d. h. Übereinstimmung mit einer ideellen oder materiellen Wirklichkeit, nur durch einen Schluß von der Wirkung auf die Ursache erkennbar. Ist das Erkennen freilich erst ein selbständiges Gebiet mit ausgebildeten Kriterien geworden, dann entscheidet es nach diesen letzteren unmittelbar und rein theoretisch über Wahrheit oder Falschheit der einzelnen Vorstellung; ob aber diese Kriterien selbst, d. h. das Ganze unseres Erkennens überhaupt wahr oder falsch ist, das ist, unserer Voraussetzung gemäß, nicht wieder theoretisch auszumachen, sondern nur nach der Nützlichkeit oder Schädlichkeit des daraufhin erfolgenden Handelns. Man könnte also vielleicht sagen: es gibt gar keine theoretisch gültige „Wahrheit", auf Grund deren wir dann zweckdienlich handeln; sondern wir nennen diejenigen Vorstellungen wahr, die sich als Motive des zweckmäßigen, lebenfördernden Handelns erwiesen haben. Damit wäre der oben betonte Dualismus beseitigt; die Wahrheit der Vorstellungen beruhte nicht mehr auf ihrer Übereinstimmung mit irgendeiner Wirklichkeit, sondern sie wäre diejenige Qualität der Vorstellungen, welche dieselben zur Ursache des günstigsten Handelns machte; wobei es ganz unausgemacht bleibt, ob der Inhalt solcher Vorstellungen eine Ähnlichkeits- oder andere stetige Beziehung zu einer objektiven Ordnung der Dinge besitzt. Die Frage hierbei ist nur, ob der Wahrheitsbegriff es verträgt, die dem Vorstellen gegenüberstehende Objektivität abzustreifen, — mag man sich diese im Sinne des transzendentalen Realismus oder des Lotze'schen ideellen „Geltens" oder in der rein empirischen Bedeutung denken, die auch jeder Idealismus bestehen läßt. — Denn damit gibt er allerdings seine Selb-

Digitized by Google

ständigkeit auf: die Wahrheit ist nicht mehr eine nach theoretischen Kriterien festzustellende Beschaffenheit der Vorstellungen, welche erst als fertige zur Grundlage des zweckmäßigen Handelns dienten; sondern von den unzähligen auftauchenden Vorstellungen werden diejenigen durch natürliche Auslese bezeichnet und erhalten, welche durch ihre weiteren Folgen sich als nützlich erweisen, und das Wort: wahr — zeigt nichts anderes an, als eben diese regelmäßige, praktisch günstige Folge des Denkens.

Wenn die gewöhnliche Vorstellung daran festhält, daß das Denken zunächst eine selbständige Wahrheit haben müsse, damit man den Erfolg des Handelns vorausberechnen könne, so hängt sie dabei von dem allenthalben auftauchenden Vorurteil ab: daß die Ursache eine morphologische Gleichheit mit der Wirkung besitzen müsse. Handelt man auf die Vorstellung einer äußeren Realität hin, die durch dieses Handeln zu zweckmäßigen, bestimmt gewollten Reaktionen auf uns veranlaßt werden soll, so scheint diese Vorstellung doch das adäquate Bild dieses äußeren resultierenden Geschehens und des Weges zu ihm enthalten zu müssen, da sonst nicht, als Folge ihrer, eben dieses, sondern irgend ein anderes äußeres Geschehen realisiert werden würde. Allein hier ist folgendes zunächst für die erste Stufe des Handelns zu erwägen.

Die Vorstellung der Bewegung, die ich beabsichtige, und die auch wirklich schließlich eintritt, erzeugt doch nicht unmittelbar diese Realisierung ihrer, sondern einen ganz anderen Nerven- bzw. Muskelvorgang, der und dessen Form überhaupt nicht ins Bewußtsein fällt und der erst seinerseits durch weitere Kausalprozesse jenes vorgestellte Endziel realisiert. Kein Willensvorgang erzeugt also an und für sich eine Wirkung, die seinem Inhalt morphologisch gleich wäre, sondern eine völlig abweichende; diese wird von einer weiteren mechanischen Verkettung aufgenommen, welche durch mannigfaltige Umsetzungen hin-

Digitized by Google

durch dann erst die sichtbar entsprechende Realisierung jenes Willens hervorbringt. Und diese Realisierung des Willens bedeutet doch nur, daß er irgend einen äußeren Vorgang veranlaßt, der seinerseits auf das Subjekt zurückwirkend in diesem die Vorstellung der Verwirklichung des Willensinhaltes bzw. der Befriedigung des Willens auslöst. Wenn wir uns die vielgliedrige Willenshandlung also von einer Vorstellung ausgehend, auf sie gegründet denken, so ist es keineswegs die Wirkung dieser letzteren, ein ihr inhaltlich entsprechendes, morphologisch mit ihr sich deckendes Gebilde zu erzeugen. Daß der Wille seinen Zweck erreicht, daß er die Triebe und Bedürfnisse des Subjekts befriedigt, hängt also nicht daran, daß die Vorstellung, von der er ausgeht, sich inhaltlich mit der Realität deckt, auf die er sich richtet; sie muß vielmehr nur eine Kraft entwickeln, die, durch die mannigfaltigsten Umsetzungen der geistigen, körperlichen und unorganischen Welt hindurch schließlich in ein subjektiv befriedigendes oder objektiv förderliches Resultat ausläuft. Jene fundamentalen Vorstellungen brauchen dabei so wenig in dem gewöhnlichen — und auch vom Idealismus bedingungsweise zugelassenen — Sinne „wahr" zu sein, d. h. eine Ähnlichkeit mit den empirisch äußerlichen Verhältnissen, die sie gestalten, zu haben, wie die Manipulationen am Telegraphenapparat eine Ähnlichkeit mit den Worten haben, deren Niederschrift sie schließlich an der anderen Station veranlassen. Oder anders ausgedrückt: die Vorstellungen, welche unser Handeln bestimmen, üben ihre Wirkungen nicht gemäß ihrem Inhalt, sondern gemäß der realen psychologischen Kraft, die sie einzusetzen haben. Nicht die Vorstellung, so könnte man sagen, wirkt, sondern das Vorstellen. Die Vorstellung, die sich als bestimmter Inhalt dem Bewußtsein kundgibt, ist ein letztes Entwicklungsresultat des inneren Prozesses; in der bestimmten, bewußten Vorstellung erreicht das Vorstellen

Digitized by Google

sein Ende, und was weiter darüber hinaus wirkt, ist nicht dieser Inhalt, sondern die Kraft, die ihn trägt, der dynamische Vorgang, von dem er nur die auf noch unerklärte Weise ihm angeschweißte Bewußtseinsseite ist. Wenn ich z. B. sage, die Vorstellung *M* habe die Wirkung, die mit ihr assoziierte Vorstellung *N* ins Bewußtsein zu rufen, so wird damit der gesetzmäßige Verlauf eines inneren Vorgangs bezeichnet, von dem zwei Stationen als *M* und *N* in das Bewußtsein emportauchen; der vorgestellte Inhalt *M* selbst wirkt nicht weiter, sondern nur das Vorstellen seiner. *M* als fertige, mit ihrem Vorgestelltwerden abgeschlossene Bewußtseinserscheinung, ist vielmehr das Anzeichen dafür, daß demnächst *N* auftauchen wird, als die wirkende Ursache desselben; es weist nur darauf hin, daß diese letztere vorhanden sei. Damit also, daß das Handeln, das die Wirkung von Vorstellungen ist, praktisch günstige Erfolge hat, ist noch keine bestimmte Qualifikation des Inhalts dieser Vorstellungen präjudiziert. Sie können vielmehr als reale psychologische Kräfte, in physiologischen und physischen Umsetzungen, Wirkungen auf die Außenwelt üben, deren Erfolg absolut keine stetige oder prinzipiell zu fixierende Funktion desjenigen Verhältnisses ist, das zwischen ihren Inhalten — dem logischen Bewußtsein ihrer — und jener empirischen Außenwelt besteht. Dies Verhältnis mag ein Sich-Decken sein, also dem hergebrachten Begriff der „Wahrheit" entsprechen, oder nicht; in keinem Fall braucht dies über die Richtung zu entscheiden, die das reale Weiterwirken der Vorstellungshandlung als solcher einschlägt; durch jene Scheidung zwischen dem inhaltlichen oder ideellen und dem dynamischen Sinne der „Vorstellung" wird eine Möglichkeit gegeben, ihre Nützlichkeitswirkungen von der Bindung an die inhaltliche Übereinstimmung mit der Objektivität, auch der ganz ideal gedachten, zu lösen.

Ich meine also dies: unter den unzähligen psycholo-

Digitized by Google

gisch auftauchenden Vorstellungen sind einige, die durch ihre Wirkungen für das Handeln des Subjekts sich als nützlich, lebenfördernd für dieses erweisen. Diese fixieren sich auf den gewöhnlichen Wegen der Selektion und bilden in ihrer Gesamtheit die „wahre" Vorstellungswelt. Wenn wir uns durch Kant schon darüber klar waren, daß die richtige Erkenntnis der Dinge nicht durch ihre direkte Abspiegelung im Geiste zustande kommt; daß also die Wahrheit, auch in ihrer Vollendung, ihr Kriterium nicht an dem metaphysischen Parallelismus mit einer absoluten Objektivität findet; so ist die Frage: welches ist nun ihr Kriterium, was bewirkt es, daß von allen Vorstellungen überhaupt einige wahr, andere falsch genannt werden? Ein immanentes Verhältnis unter ihnen muß es sein, da sie nicht über sich hinaus können, innere Übereinstimmung, Harmonie der einzelnen Vorstellung mit der Gesamtheit des Weltbildes. Allein auch diese Übereinstimmung der Einzelheiten untereinander ist doch nicht ein mechanisches Sichdecken, wie von zwei kongruenten Figuren, sondern setzt wenigstens Axiome voraus, nach denen Übereinstimmung oder Widerspruch entschieden wird. Daß diese Axiome selbst aber im theoretischen Sinne „wahr" seien, ist offenbar nicht wieder theoretisch erkennbar, da die letzten Fundamente eines Gebietes ja nie innerhalb, sondern, wenn überhaupt, nur außerhalb desselben begründet werden können; die Axiome der Geometrie sind nicht auf geometrischem, die Grundbegriffe des Rechts nicht auf juristischem Wege nachzuweisen, etc. Der einzelne mathematische Satz ist „wahr", insofern er auf andere zurückführbar ist; die Wahrheit der Axiome, an denen diese Zurückführung mündet und die das Ganze tragen, ist selbst keine mathematische. Daher kann man sagen: mathematische Wahrheit bestehe nur zwischen den einzelnen Sätzen der Wissenschaft, die Wissenschaft als Ganzes aber, insofern sie von ihren Axiomen getragen werde, sei nicht in dem-

Digitized by Google

selben Sinne wahr, wie ihre einzelnen Bestandteile. So findet überhaupt beweisbare Wahrheit immer nur zwischen einzelnen Erkenntniselementen und nach Annahme gewisser erster Tatsachen und Prinzipien statt; das Ganze der Erkenntnis überhaupt ist deshalb nicht in der gleichen Bedeutung wahr, wie die Einzelheiten innerhalb seiner, da es nichts Theoretisches sich gegenüber hat, woran seine Wahrheit sich erweisen könnte, bezw. im Verhältnis zu dem es „wahr" wäre. Und da nun das eigentümliche Verhältnis besteht, daß die Vorstellungen, welche den Wahrheitskriterien entsprechen, die Grundlagen und Ursachen des nützlichen Handelns sind, so wird man als das Wahrscheinlichste vermuten können, daß aus der Tatsache dieser Nützlichkeit ihrer weiteren psychologischen und physischen Wirkungen sich der Begriff ihrer besonderen Dignität, die wir Wahrheit nennen, gebildet habe. Die Wahrheit, die für die Grundlagen und das Ganze der Vorstellungswelt nicht mehr in theoretischen Qualitäten derselben liegen kann, findet den „Gegenwurf", der sie legitimiert, oder richtiger, als solche schafft, in der Nützlichkeit, die sie als Ausgangspunkt praktischen Handelns besitzt.

Diese Begründung der Wahrheit auf die Nützlichkeit — nicht nur ihrer Aneignung, sondern ihrem Inhalte und Wesen nach — wird weiterhin durch einen Blick auf untermenschliche physisch-psychische Organisationen wahrscheinlich gemacht. Die Sinnesvorstellungen der Tiere, mit denen sie auf die Einwirkungen der Außenwelt antworten, müssen vielfach von den unseren aufs stärkste abweichen. Zweifellos haben manche Tiere Sinnesempfindungen, die uns völlig fehlen — das beweisen sowohl gewisse ihrer Handlungsweisen, als auch die Auffindung von Nervenapparaten, zu denen wir kein Analogon besitzen; anderen fehlen ebenso zweifellos manche Sinne, die uns eigen sind; bei anderen wieder ist die Schärfe der qualitativ gleichen Empfindungen größer oder geringer als

Digitized by Google

bei uns. Die Ursache dieser Verschiedenheit kann keine andere sein, als daß für die eine Tierart diese, für die andere jene Art der Sinnesausstattung die nützlichste, ihren Lebensbedingungen angepaßteste ist. Nun aber können aus so verschiedenem Material unvermeidlich nur ganz verschiedene Weltbilder hervorgehen. Die Vorstellungen vom Seienden, die die Tiere sich bilden, sind also in ihrer Verschiedenheit durchaus von ihren subjektiven Lebenserfordernissen bedingt. Zweifellos aber gibt es auch für sie, innerhalb ihres Anschauungskreises, einen Unterschied zwischen Wahr und Falsch, wir haben genug Beweise dafür, daß auch Tiere Sinnestäuschungen, korrigierbaren Irrtümern unterliegen. Eine Korrektur kann doch aber für sie nicht bedeuten, daß die falsche Vorstellung in eine absolute Wahrheit, sondern nur, daß sie in die für das betreffende Tier normale Vorstellung verwandelt werde. Für das Tier ist diejenige Vorstellung die wahre, auf die hin es sich in der für seine Umstände günstigsten Weise verhält, weil eben die Forderung dieser Verhaltungsart selbst die Organe gebildet hat, die sein Vorstellen überhaupt formen. Die tiefe Verschiedenheit der tatsächlich vorliegenden Sinneswelten beweist, daß es vielerlei solche Wahrheiten geben muß. Aus dieser Variabilität der Wahrheit gemäß der Variierung der Praxis wird klar, daß wohl auch wir keine selbständige Wahrheit besitzen dürften, die den Forderungen der Praxis gegenüberstände und zu der diese erst nachträglich in irgend ein Verhältnis gesetzt würde — sondern daß auch bei uns jene Forderungen die Kraft besitzen, vermittels der Gestaltung unserer physisch-psychischen Organisation das zu bestimmen, was uns Wahrheit heißen soll. Daß auch Vorstellungen, die wir später als irrtümlich beurteilen, uns nützlich sein, d. h. zu nützlichen Handlungen veranlassen können, hängt einfach so zusammen, daß unsere Interessen angesichts der Kompliziertheit unseres Wesens oft gegeneinander widerspruchs-

Digitized by Google

volle sind. Als Irrtum gilt diejenige, welche nicht auf die Dauer bestehen kann, durch Vorstellungen verdrängt wird, deren Annahme für unsere überwiegenden und dauernden Interessen die zweckmäßigere ist.

Von dem hiermit vorgeschlagenen Standpunkt aus löst sich eine Schwierigkeit, die selbst eine noch als idealistisch zu bezeichnende Theorie in dem Verhältnis zwischen Vorstellen und Handeln finden muß. Wenn nämlich schon zugegeben wird, daß das Vorstellen ganz und gar durch die spezifischen Energien der psychischen Organe bestimmt ist und an die Realität der Dinge an sich nicht heranreicht, so scheint doch das Handeln in einem engeren Verhältnis zu diesen zu stehen. Denn im Handeln gewinnen wir eine bestimmende Beziehung zu derjenigen Realität der Objekte, die uns eben im Erkennen nur durch die subjektiven Vorstellungsformen hindurch erscheint. Mag man dies nun so ausdrücken, daß wir im Wollen und Handeln selbst Dinge an sich sind, oder mag man den fraglichen Unterschied als relativen selbst in das Gebiet der Erscheinung eingliedern — er bleibt jedenfalls insofern bestehen, als wir im Handeln diejenige Wirklichkeit selbst mitbestimmen, deren Rückwirkung auf uns erst wieder zum Gegenstand einer Erscheinung wird; jedenfalls nicht in ganz demselben Sinne ist die Welt uns als Handelnden Erscheinung, wie sie es uns als Vorstellenden ist. Wir haben also einerseits theoretische Vorstellungen, von denen wir wissen, daß sie nicht die reine Objektivität der Dinge, sondern nur ein subjektives Phänomen ihrer geben — und setzen uns andrerseits auf Grund solcher Vorstellungen in ein praktisches, nicht — oder wenigstens nicht in demselben Sinne — phänomenales Verhältnis zur Realität. Und dennoch erfüllt dieses Verhältnis im Ganzen unsere Erwartungen seines Erfolges und ist der Erhaltung und Förderung unserer Existenz günstig. Hierin liegt offenbar eine Übereinstimmung zweier Faktoren ganz verschiedenen

Digitized by Google

Wesens und Ursprungs vor, die ein nicht geringeres Rätsel aufgibt, als der von Descartes entdeckte Dualismus von Denken und Ausdehnung. Wie dieser in eine prästabilierte Harmonie zwischen den Substanzen der Innenwelt und der Außenwelt auslief, so scheint hier eine gleiche zwischen den Funktionen des Vorstellens und des Handelns zu bestehen; denn die letzteren werden auf die ersteren gegründet und bringen, wenn jene Vorstellungen wahre sind, in einer bestimmten förderlichen Richtung liegende Resultate hervor, obgleich auch die wahren Vorstellungen sich innerhalb bloßer Phänomenalität, das Handeln aber und seine Erfolge innerhalb einer — wenigstens relativen — Realität bewegen. Dieses Wunder, das zunächst auf einen Prästabilismus hinzuweisen scheint, reduziert sich nach der hier vorgetragenen Ansicht eben dahin: daß die Vorstellungen nicht ihrem Inhalte nach, sondern als reale psychische Kräfte die Ausgangspunkte des Handelns sind; daß unter den so entsprungenen Handlungen sich einige der Erhaltung der Gattung günstig, andere ungünstig gezeigt haben; daß diejenigen Vorstellungsweisen, auf Grund deren sich Handlungen der ersteren Art erhoben, durch natürliche Zuchtwahl erhalten, gesteigert, fixiert worden sind; und daß die Inhalte derselben mit dem Prädikat Wahr ausgestattet worden sind; welches Prädikat demnach gar keine selbständige theoretische Qualität der Vorstellungen, sondern eine solche bedeutet, die eine praktisch-förderliche Folge derselben anzeigt.

Diese Theorie ist durchaus nicht gleichbedeutend mit der verwandt erscheinenden: der Einsichtige, am meisten logisch Denkende habe im Kampf ums Dasein einen Vorzug vor seinen Mitbewerbern, diese Eigenschaft werde dadurch zu einem Grunde der natürlichen Auslese und steigere sich so lange, bis sie in möglichster Intensität sich über die ganze Gattung verbreitet habe; die Nützlichkeit des Erkennens sei also der Grund seiner Herrschaft. So richtig

Digitized by Google

diese Überlegung auch ist, so ersetzt sie doch, nach zwei Seiten hin, die hier angestellte nicht. Denn zunächst spricht sie die Nützlichkeit des auf das richtige Denken gebauten Handelns als fertige Tatsache aus, während wir hier die Verbindung gerade erst aufsuchen wollten, die zwischen dem wahr genannten Erkennen und der erhöhten Lebenschance bestände. Indem sie die Wahrheit des Erkennens als eine selbständige Qualität seiner, ihrerseits von der Nützlichkeit desselben prinzipiell unabhängig, voraussetzt, bleibt für sie die Schwierigkeit bestehen, wie das nur subjektiv bestimmte Erkennen überhaupt dazu kommt, ein für unsere reale Existenz günstiges Handeln zu begründen. Dies wird erst dann begreiflich, wenn die Nützlichkeit des Handelns als der primäre Faktor erscheint, der gewisse Handlungsweisen und mit ihnen die psychologischen Grundlagen ihrer züchtet, welche Grundlagen eben dann in theoretischer Hinsicht als das „wahre" Erkennen gelten; so daß ursprünglich das Erkennen nicht zuerst wahr und dann nützlich, sondern erst nützlich ist und dann wahr genannt wird. Zweitens: angenommen, es wäre prinzipiell möglich, eine rein theoretische Erkenntnis, unabhängig von aller Rücksicht auf die Praxis zu gewinnen, deren Aneignung dann erst Sache der letzteren wäre: so bedürfte es jedenfalls eben deshalb noch einer besonderen Erfahrung darüber, welche Aktionen man nun auf Grund jenes objektiven Weltbildes vorzunehmen habe; zwischen denen, die das theoretisch Richtige vorstellen, muß eine neue Selektion von dem Gesichtspunkt aus stattfinden, daß die subjektiven Handlungsinnervationen daraufhin in mehr oder weniger günstiger Weise erfolgen können. Denn wenn auch das ganze Bild der Welt vor mir in absoluter empirischer Richtigkeit ausgebreitet liegt, so ist dadurch über mein eigenes Verhalten, insofern ich Willenswesen bin, noch keineswegs von vornherein entschieden; um so weniger, als die Koordination von Vorstellung und Willens-

Digitized by Google

impuls, um die es sich hier handelt, sich meistens unbewußt, gattungsmäßig, instinktiv vollzieht. Der Selektionsprozeß, der den günstigen Handlungsmodus zu fixieren hat, bleibt uns also selbst bei der Annahme einer a priori von der Praxis unabhängigen Wahrheit nicht erspart. Unsere Annahme hingegen beseitigt den Dualismus einer für sich bestehenden Wahrheit und einer für sich bestehenden Erfahrung oder Selektion über die praktische Einwirkung auf die erkannte Welt — weil die Erfahrung über die Wirkung des Handelns zugleich die Wahrheit schafft. Schon aus dem bloß methodischen Gesichtspunkt des *Principia praeter necessitatem non sunt augenda* ist deshalb eine Theorie vorzuziehen, für die ein einziger Prozeß genügt, um sowohl die Praxis wie die Erkenntnis zu bestimmen: eben derselbe Akt, der gewisse Handlungsmodi fixiert, verleiht notwendigerweise auch ihren psychologisch-intellektuellen Vorbedingungen die Gültigkeit für die Gattung. Ist diese freilich erst festgestellt und hat selbständige Bedeutung gewonnen, dann kann man sagen, daß der besonders mit diesen intellektuellen Qualitäten Ausgestattete die weniger Begünstigten praktisch überwindet und dadurch die Steigerung jener Einsichten, intellektuellen Qualitäten, in der Gattung bewirkt — aber eben nur, weil die Praxis von vornherein darüber entschieden hat, daß gerade diese theoretischen Inhalte die günstigen und erhaltungswürdigen sind. Daß der Handelnde sich jetzt nach der erkannten Wahrheit richtet, und zwar mit gutem Erfolg, wird dadurch verständlich, daß sich ursprünglich die „Wahrheit" nach dem Handeln und seinen Erfolgen gerichtet hat.

Die Schwierigkeit dieser Lehre liegt in demselben Vorurteil, mit dem die Kantische Raumlehre immer zu kämpfen haben wird. Der populären Vorstellung erscheint der Raum als ein außer uns befindliches Gefäß, in dem unser Ich seine Stelle, neben allen anderen Dingen, hat.

Digitized by Google

Liegt diese Vorstellung einmal zum Grunde, so muß es freilich als eine Paradoxie des Idealismus erscheinen, in dieses Ich alle anderen Dinge und den Raum selbst gleichsam hineinzupacken. Hat man die Seele erst einmal in den Raum hineingesetzt, dann kann man freilich nicht mehr den Raum in die Seele setzen. Erst nachdem man sich von dem vulgären Vorurteil losgemacht hat, daß der Raum eine im absoluten Sinne außer uns befindliche objektive Gegebenheit ist, wird die Vorstellung, daß er die Form der Anschauung ist, überhaupt denkbar. Ganz entsprechend liegt unser Fall. Stellt man sich die Wahrheit der Dinge, d. h. ihr Sich-Verhalten in den logischen Formen, erst einmal als etwas im absoluten Sinne Objektives vor, das unser Bewußtsein in sich nachzubilden hätte — was ebenso bei idealistischer wie bei realistischer Erkenntnistheorie möglich ist —, dann ist es freilich sehr wunderlich, die psychologische Entstehung dieser Formen aus den bloß subjektiven Bedürfnissen des bewußten Wesens ableiten zu wollen. Wie es dort nicht möglich war, den schlechthin außer uns befindlichen Raum in das Anschauungsvermögen hinüberwandern zu lassen, so ist es hier nicht angängig, die schlechthin objektive Wahrheit nochmals aus den praktischen Anforderungen des Subjekts herauswachsen zu lassen. Wie vielmehr der Anschauungsprozeß, seinen immanenten Gesetzen folgend — deren wissenschaftlichen Ausdruck die mathematischen Sätze bilden — dasjenige erst erzeugt, was wir Raum nennen, so erzeugen sich für unser Denken, gemäß dem Nützlichkeitsprinzip, gewisse Normen seines Verhaltens, durch welche überhaupt erst das zustande kommt, was wir Wahrheit nennen, und die sich in abstrakter Formulierung als die logischen Gesetze darstellen. — Wenn Kant den Dualismus von Vorstellen und Sein dadurch aufhob, daß er auch das Sein als eine Vorstellung begriff, so greift nun die hier vollzogene Vereinheitlichung noch eine Stufe tiefer: der Dualismus zwischen

Digitized by Google

der Welt als Erscheinung, wie sie logisch-theoretisch für uns existiert, und der Welt als derjenigen Realität, die auf unser praktisches Handeln antwortet, wird dadurch aufgehoben, daß auch die Denkformen, die die Welt als Vorstellung erzeugen, von den praktischen Wirkungen und Gegenwirkungen bestimmt werden, die unsere geistige Konstitution, nicht anders wie unsere körperliche, nach evolutionistischen Notwendigkeiten formen. Und wenn man, im Anschluß an seinen eigenen Ausdruck, Kants Lehre in den Satz zusammenfassen kann: die Möglichkeit des Erkennens erzeuge zugleich für uns die Gegenstände des Erkennens — so bedeutet die hier vorgeschlagene Theorie: die Nützlichkeit des Erkennens erzeugt zugleich für uns die Gegenstände des Erkennens.

Digitized by Google

HENRI BERGSON

Der tiefste Kern jeder geistigen Verfassung offenbart sich, sobald die Bewegung des Denkens, das unruhige Fragen nach der Bedeutung, der Herkunft, der Begründung des Wirklichen und Gedachten an einem Begriff gelandet ist, gegen den all jene Fragen nicht mehr gerichtet werden. In der Vorstellung des Einzelnen, des Kreises, der Kulturepoche ruht, mehr oder weniger deutlich, ein solcher Begriff, auf den alle Gedankenwege, als suchten sie erst an ihm ihre Orientierung, zugehen, während er selbst der schlechthin selbstverständliche, keiner Fundierung bedürftige und fähige ist. Denn er ist der Ausdruck der jeweiligen Art und Gerichtetheit des geistigen Wesens, die dieses selbst als letzte Tatsache vorfindet und die nicht bewiesen werden kann, weil sie nicht widerlegt werden kann. Diese unbegründeten Grundbegriffe sind die Punkte, an denen das Denken und das Sein des Denkenden sich treffen. So zeigte der griechische Geist seine Struktur an der Idee der Substanz, einer festen, unveränderlichen Wesenheit und ihrer Formen. Die Aufgabe des Denkens schien mit der Zurückführung der Erscheinungen auf ein Zeitlos-Unveränderliches gelöst, ohne daß dieses selbst nach seiner Legitimation gefragt wurde. Die Verehrung der plastischen Form, wie sie diesem Geiste, in seiner unvergleichlichen Einheit von Rationalismus und Künstlertum eignete, ist das Symbol davon, wie hier der Begriff des substantiellen Seins und seiner ewigen Formen zur abschließenden Unfraglichkeit des Weltbildes wurde. An diese Stelle setzte das Christentum den Begriff Gottes und der gottgesetzten Ordnung der Dinge. Ich lasse hier dahingestellt, wieviel von jenen griechischen Grundbegriffen darin weiter wirkte. In jedem Falle hat der Begriff, an

Digitized by Google

dem das Fragen aufhört, innerhalb der christlichen Weltanschauung ein größeres Quantum Leben in sich aufgenommen, als der griechische Seinsbegriff. Dann tritt mit dem Ende der Renaissance ein anderer Begriff als der letzte hervor: die Natur und die Gesetze ihrer mechanischen Bewegung. Jetzt ist die wahre Wirklichkeit nicht mehr die schlechthin feste, die granitne Ewigkeit des Seins, wie bei den Griechen und eigentlich auch am Gottesbegriff; sondern sie ist eine in jedem Augenblick veränderte, und so sind denn nun die Gesetze dieser Veränderungen das Definitive, Allentscheidende. Wo sie selbst herkommen, kann nicht mehr gefragt werden, und wenn sie aus dem Willen oder der Wesenheit Gottes hergeleitet werden, so ist dies nicht mehr in der Struktur jener Begriffe selbst angelegt, sondern entstammt einer prinzipiell anderen und jetzt nur überlieferten Problemstellung. Nun aber scheint mit dem 20. Jahrhundert die mechanische Bewegung ihre Stelle als letzte Instanz einem andern Begriff einzuräumen: dem Leben. Zwischen der metaphysischen Ewigkeit der Substanz als dem nicht mehr begründbaren Grundbegriff und dem modernen Begriff des Lebens offenbart sich die mechanische Bewegung als Zwischenglied — als hätte das Denken, das selbst ein Leben ist, sich zunächst ganz aus sich entfernt, um einen Halt, ein Objekt, eine Erlöstheit zu gewinnen, und hätte erst auf dem Umweg oder über die Brücke der naturgesetzlichen Bewegtheit hin den Mut zu sich selbst, sich selbst als letztes Fundament des Daseins überhaupt gefunden. Die Lebendigkeit des Gottesbegriffes reichte, angesichts von dessen Transzendenz, nicht aus, die Welt auf das Leben zu stellen; wo Gott wirklich ganz in sie eingeht, wie in der Philosophie Spinozas, wurde sie eine rein mechanistische, gerade absolut unlebendige. Sie mußte erst von der modernen Naturwissenschaft restlos in Bewegtheiten aufgelöst werden, ehe das Leben, das zunächst

Digitized by Google

diesem gegenüber als das Einzelne, Sekundäre, Zufällige erschien, sich als das Tiefere, Fundamentalere auftun konnte; die mechanische Bewegtheit wurde selbst zum Problem, das der Lebensbegriff, nun selbst nicht mehr Gegenstand einer Frage, von sich aus lösen konnte. Dies ist die große Absicht Bergsons.

Sie stellt sich deshalb als die Umkehrung des Weges dar, auf dem die moderne Wissenschaft den Organismus, das seelische Leben, schließlich das Weltganze wissenschaftlich zu erkennen sucht. Dieser Weg geht von den Teilen zum Ganzen, von gegebenen Elementen zu der Einheit, die sich aus ihnen zusammensetzt. Die Teilstücke eines lebendigen Wesens sind chemisch und physikalisch bestimmt. Physikalische und chemische Wirkungen also, prinzipiell: die mechanistische Naturgesetzlichkeit, die allen Erscheinungen außerhalb des Organismus die gleiche Notwendigkeit auferlegt, besteht auch innerhalb des Organismus, oder vielmehr, ein Organismus entsteht, indem mechanistische Wirkungen sich zusammenfinden, und in einer außerordentlichen Komplikation der Gesetzmäßigkeiten, die sie auch außerhalb des Organismus zeigen, den Lebensprozeß erzeugen und sich abspinnen lassen.

Von Bergsons kritischen Gründen gegen diese Erklärung des Lebens scheint mir einer der für ihn entscheidende und sein ganzes Weiterdenken begründende. Wäre der Mechanismus für die Welt und also auch für das Lebendige in ihr absolut gültig, so würde ein mit hinreichendem Wissen ausgestatteter Geist die ganze Zukunft jedes Wesens konstruieren können. Das heißt, es würde jeder Zustand eines materiellen Systems, des Weltganzen wie eines Organismus, aus einem vorhergehenden zu berechnen sein. Obgleich nun die Physiker in solche Rechnungen den Zeitverlauf des Geschehens mit einsetzen, so ist in Wirklichkeit die Zeit hierfür völlig gleichgültig. Denn keine Formel, kein Zustand würde sich ändern, wenn

Digitized by Google

etwa alle Weltbewegungen auf einmal doppelt oder tausendmal so schnell oder so langsam abliefen, als sie es tatsächlich tun. Jenes Auge, das alles überschaut, würde deshalb mit einem einzigen Blick alle Gegenwart und Zukunft erfassen, ihm wäre der ganze Weltprozeß mit einem Male gegeben, und jeder beliebige Abschnitt von diesem würde auch in der Tat in einem einzigen Augenblick abrollen können, wenn nur die Geschwindigkeit, mit der die einzelnen, auseinander berechenbaren Zustände einander folgen, unendlich groß wäre. An diesen Zuständen und den Gesetzen ihrer Abfolge wäre damit garnichts geändert. Dies aber besagt unmittelbar, daß das Leben auf diese Weise nicht erfaßt werden kann. Denn für das Leben ist der zeitliche Verlauf etwas durchaus Wesentliches und es würde vollkommen aufgehoben sein, wenn man Jugend und Alter unendlich nahe aneinander rücken wollte. Es mag relativ schneller oder langsamer verlaufen, d. h. ähnliche Zustände mögen sich bei verschiedenen Wesen mit verschiedener Schnelligkeit folgen; aber die Zeit, die nun einmal dem einzelnen Organismus zwischen Jugend und Alter beschieden ist, kann absolut nicht abgekürzt werden; denn Leben heißt Altern. Hier ist die Zeit nicht mit einzelnen Konstellationen ausgefüllt, die beliebig nahe aneinander gerückt werden können, sondern mit einer stetigen Strömung, in der es überhaupt keine festen, bestimmt begrenzten Zustände gibt. Diskontinuierliche Punkte, auf einer Linie gelegen, kann man näher und näher aneinander rücken. Von der Linie selbst dagegen kann ich zwar beliebige Stücke abschneiden, wodurch sie eine andere Linie wird, aber sie in sich zusammendrängen, ist eine ganz unvollziehbare Vorstellung. So kann man Inhalten der Zeit, nachdem man sie zu Einheiten isoliert hat, kleinere oder größere Distanz geben, an ihr selbst aber ist dies nicht ausführbar und deshalb ebenso wenig an dem Leben, das die Kontinuität der Zeit hat. Jedes Entwicklungs-

Digitized by Google

moment eines Lebewesens ist mit einem bestimmten Augenblick eben dieser kontinuierlichen Zeit absolut solidarisch verbunden, der ihm durch alle vorangegangenen Momente zugewiesen ist. Weil das Leben eine Einheit ist, kann es nicht, wie eine Anzahl mechanisch aufgereihter Zustände, zusammengedrängt werden. Deshalb ist die Zeit für diese ein leeres, gleichgültiges Schema, für das Leben aber die unmittelbare Wesensform, die also aus jenen nicht herausgepreßt werden kann. Das Zeitschema der Physik ist überhaupt keine eigentliche ablaufende Zeit; denn in ihrer Gleichförmigkeit, in die die Dinge nur gleichsam hineingesetzt werden, ist ja kein Punkt von dem andern unterschieden, sie hat also an sich kein Früher und Später. Nur die Zeit, die gelebt wird, in der also jeder Punkt notwendig früher oder später als jeder andere ist, ist die wirkliche, ablaufende Zeit.

Noch anschaulicher vielleicht ist der andere Unterschied. Da nach dem Grundsatz des Mechanismus jedes Gebilde oder jeder Zustand aus einfacheren Elementen zusammengesetzt ist, so kann er auch wieder in diese aufgelöst werden; prinzipiell muß aus jedem späteren Zustand der frühere wieder hergestellt werden können; dieses beliebig oft zu wiederholende Spiel ist gleichsam das physikalische Bild davon, daß jede Gleichung ebenso von rechts nach links, wie von links nach rechts gelesen werden kann. Wiederum protestiert das Lebendige gegen diese Art des Konstruiertwerdens. Denn es ist an eine Reihenfolge seiner Zustände gebunden, die nur in einer Richtung ablaufen und niemals umgekehrt werden kann, wie die Reihenfolge einer chemischen Synthese und Analyse aus denselben Stoffen es vermag: es kann nur aus der Jugend das Alter werden, niemals aus dem Alter die Jugend! Gegenüber aller mechanischen Auffassung des Lebens gilt also zunächst diese Kritik: seine Entwicklungen sind weder aus vorher bestehenden Stücken zusammenzusetzen, noch ist

Digitized by Google

es jeweils so in einem Augenblick gegeben, daß sich seine Zustände für alle Zukunft berechnen ließen, weil alle Berechnungen nur einen festen Zustand aus dem andern seinem Inhalt nach entwickeln. In beiden Hinsichten wäre die Zeit gleichgültig, denn das Leben ließe sich in der einen beliebig umkehren, in der andern beliebig zusammendrücken — während es in Wirklichkeit ein in und mit seinen Inhalten selbst begründetes Vorher und Nachher ist. Hier unterscheiden sich die Theorien, die die Gestaltungen des Lebens aus ihrer Zweckmäßigkeit herleiten wollen, gar nicht von den mechanistischen. Denn auch für sie ist alles Leben bereits gegeben und nur die Verwirklichung eines vorliegenden Planes und Zweckes; in welchem Zeitverlauf diese Verwirklichung geschieht, ist für den Plan selbst prinzipiell gleichgültig: der Finalismus ist nur ein umgekehrter Mechanismus. Da sich das Leben also nicht aus Elementen vorberechenbar zusammensetzt; da das Spätere nicht bloß eine andere Zusammensetzung des Früheren ist, sondern jeder Moment eines Lebens etwas ist, was es so in ihm noch nicht gab — so sind seine Entwicklungen in jedem Augenblick etwas Schöpferisches. Das bedeutet: so wenig wie die Zeit sich wiederholen kann, weil das kontinuierliche Fortschreiten ihr Wesen ist, so wenig kann es irgend ein Lebensmoment. Jeder vielmehr ist dem Vergangenen gegenüber ein Neues, während die mechanistische Wissenschaft nichts Neues zugeben kann. Denn welche Gleichheit zweier Momente eines Lebens wir auch annehmen wollten — schon dadurch, daß der erste dem zweiten vorangegangen ist, ist dieser zweite in einer, für den ersten ganz unerreichbaren Weise modifiziert. Es ist z. B. ganz unmöglich, denselben Gedanken genau zweimal zu denken, denn wir denken ihn das zweite Mal mit einer seelischen Energie, die durch sein erstes Denken doch irgendwie anders geworden ist, als sie bei diesem ersten Denken war. Dem Prinzip des Mechanismus, der das

Digitized by Google

Wirkliche aus gegebenen Stücken zusammensetzt, es aus fertigen Voraussetzungen ableitet, im letzten Grunde nur Gleiches wiederholen läßt — ist der Lebensprozeß ganz fremd. Denn für jenes bewirkt die Gleichgültigkeit oder künstliche Schematik der Zeit, daß das Vergangene völlig verschwunden ist, jeder Zustand ist nur Gegenwart, die immer die Resultante sehr verschiedener Ursachen sein kann, während das Leben, sowohl in der Entwicklung der Arten wie im Individuum, Geschichte hat, d. h. jede Gegenwart die ganze Vergangenheit voraussetzt. Da diese Vergangenheit aber stetig mehr wird, so kann kein Moment des Lebens einem andern wirklich gleichen. Deshalb ist das Künftige nicht aus dem Früheren oder Jetzigen berechenbar — was kein Manko des Erkennens ist, das ausgeglichen werden könnte, sondern die positive Qualität des Lebens. Das Leben ist ein ununterbrochenes, fließendes Schaffen von Neuem, so noch nicht Dagewesenem, es erschöpft sich nicht in der Form von Ursache und Wirkung, die schließlich immer nur Gleiches aus Gleichem entwickelt, sondern ist eine ganz ursprüngliche schöpferische Bewegung, die nicht berechnet werden kann wie ein Mechanismus, sondern nur erlebt.

Ich sehe hier eine tiefgelegene motivische Verwandtschaft mit Nietzsche, die man auf die Formel bringen mag: daß das Leben und seine Höhe nicht auf das zu begründen ist, was unterhalb seiner liegt. Nur daß dies bei dem Naturphilosophen Bergson auf die Wirklichkeit des Lebens, bei dem Moralphilosophen Nietzsche auf seinen Wert geht. Nietzsches ganzer Haß richtet sich dagegen, daß die höchstentwickelten Erscheinungen des Lebens — die Menschen der jeweilig gesteigertsten Kraft und Schönheit, Vornehmheit und Schöpfermacht, Größe und Tiefe — ihre Legitimation und ihren Wertmaßstab aus den zurückgebliebenen Schichten des Menschentums holen sollen: aus ihren Wirkungen auf die Masse, aus dem, was die Zukurzgekommenen,

Digitized by Google

die Mühseligen und Armen an Geist von ihnen haben. Dieses Sichherunter- und Zurückbeugen lasse das aufwärtsstrebende Leben — und Leben im eigentlichen Sinne ist es nur, insoweit es aufwärts zu einem noch nicht erreichten Teilstrich der Entwicklungsskala strebt — verkümmern, es ziehe seine Werte in perverser Weise aus der Schicht, die sie ihrer Natur nach gar nicht hergeben könne. Besteht der Wert des Lebens unserer Art in der Höhe, die seine höchsten Exemplare erreicht haben, so streckt er sich dem entgegen, was über ihm ist und kann nie aus der Beziehung zu dem herausgewonnen werden, was unter ihm ist und das überstiegen zu haben ja gerade seinen Wert ausmacht. Und so kann für Bergson das Leben nur aus sich selbst wachsen, es drängt nicht nur, in jedem Augenblick schöpferisch, nach vorwärts, sondern dieses Schöpfertum des noch nicht Dagewesenen, dieses Hinausgreifen in das Unberechenbare ist sein eigentliches Wesen und es ist deshalb völlig unmöglich, es aus den kombinierten Elementen tieferer Ordnung, den bloß physikalischen und chemischen, zu entwickeln, wie die mechanistische Lebenstheorie zu können meinte.

Dennoch, irgendwie sind die mechanistischen Prinzipien in Physik, Chemie, Psychologie auf das Leben anwendbar. Zwischen dem Bilde der berechenbaren, diskontinuierlichen kausalen Welt und dem unberechenbaren, weil fortwährend neuen Leben besteht eine Beziehung. Während diese aber bisher dazu benutzt wurde, das Leben aus dem Mechanismus als seiner Voraussetzung abzuleiten, versucht Bergson das umgekehrte: den Mechanismus aus dem Leben abzuleiten. Hier steht nun zunächst eine metaphysisch-kosmologische Vermutung. In allem Dasein und als den Kern jeder Welterscheinung sieht Bergson ein absolutes, treibendes Leben, eine in sich einheitliche Schwungkraft, die Kraft in allen Kräften. Es ist diese Einheit des Lebensantriebes, aus der allein die organische Entwicklung begreiflich wird

Digitized by Google

Wenn zweifellos eine „Entwicklungs"-Reihe des Sehorgans durch die Tierarten hindurch von dem Pigmentfleck des Infusoriums bis zum Auge der Wirbeltiere führt; wenn ein höchst komplizierter Bau dieses Organs in ganz gleicher Weise an Gattungen auftritt, die ihn erst nach ihrer Abzweigung von einem vielleicht gemeinsamen Urstamm erworben haben können, so ist die mechanistische Erklärung Darwins durch angesammelte Zufälle, die einen Querschnitt durch die fließende Entwicklung an den andern reiht, genau so unzulänglich, wie die teleologische, die dieses Werden nach der Analogie eines menschlichen Maschinenbauens konstruiert. Ohne weiteres aber hebt sich die prinzipielle Schwierigkeit, wenn diese ganze Entwicklung eine einzige, durch die Jahrtausende erstreckte Lebensbewegung ist, wie sie, nur in engerem Zeitmaße, an einer Bewegung meines Armes besteht, die auch verschiedene Stadien durchläuft und sich für den Mechanismus auch aus gesonderten Muskel- und Nervenvorgängen zusammensetzt, innerlich aber eine daraus gar nicht herzuleitende, von Anfang bis zum Schluß unteilbare Einheit *eines* Schwunges ist. Dieser ursprüngliche, universale Trieb, der an und für sich ganz und gar Leben ist, spaltet sich dauernd in zwei Richtungen: nach oben, seine Vitalität fortsetzend, zum menschlichen Bewußtsein, in dessen freien schöpferischen Taten er zuhöchst sich ausdrückt; nach unten ermattend, seine Kraft, Einziges zu schaffen, einbüßend und in bloß Allgemeines versinkend, zu der Gleichförmigkeit des Mechanismus herabsteigend, kurz zur Materie werdend, in der es nichts Neues geben kann und die durch Gleichungen auszurechnen ist. Das universale Leben gleicht dem Dichter, der die gleichgültige Masse der Worte, wie der Lexikograph sie vorstellt, mit originalem, schaffendem, zusammenhaltendem Leben durchströmt; sobald aber seine Schöpferkraft erlahmt, fallen ihm die Worte zu einer toten, mechanischen Masse auseinander. Das Nebeneinander

Digitized by Google

der Atome, auf das der Mechanismus anwendbar ist, gleicht dem bloßen Nebeneinander der Worte, das nicht mehr von der Lebenskraft eines Sinnes durchblutet ist.

Wie sich diese beiden Richtungen des universalen Daseins in jeder Existenz überhaupt kreuzen, so vor allem in der menschlichen. Fortwährend kämpft in uns das lebendige, freie, schöpferische Ich mit der Materie und ihrem Mechanismus, der zwar vom Leben geschaffen, aber nun vom Leben verlassen ist, und deshalb der Physik und Chemie unterliegt — oder der psychologischen Analyse. Alle Komik besteht nur in dem plötzlichen Anschaulichwerden dieses Kontrastes, nur darin, daß wir etwas Mechanisches da erblicken, wo wir dem Sinne der Situation nach etwas Lebendiges sehen sollten. In der wunderlichen Tatsache, daß wir über einen stolpernden Menschen lachen, steckt eben jener frappierende Dualismus, daß ein beseelter übermechanischer Lebensakt, wie das zielbewußte Gehen des Menschen, plötzlich der reinen Mechanik von Hemmung und Schwerkraft gehorcht. Oder wenn uns die bloße Nachahmung von Gang und Geste eines Menschen, der an und für sich keineswegs lächerlich ist, als etwas Komisches erscheint, so tritt auch hier das mechanistische Prinzip der Wiederholung des Gleichen an einem Lebendig-Individuellen auf, das von sich aus diesem Prinzip widerstrebt und in solcher äußerlichen Vereinigung mit ihm den humoristischen Kontrast ergibt.

Wichtiger aber als die Deutung der Rolle, die die mechanistisch wirkende Materie objektiv in dem Dasein und der Entwicklung der Welt überhaupt spielt, ist ihre Herleitung als einer Vorstellung in den menschlichen Subjekten. Hier ist Bergsons erstes Motiv: alles Materielle und Mechanische ist Erzeugnis und Gegenstand des logischen Verstandes. Aus dem Ganzen des Daseins, das, trotzdem eine Tendenz in ihm dauernd auf bloße Materialität, auf Herabsinken zu indifferenter Räumlichkeit

Digitized by Google

geht, doch als Ganzes niemals von dem großen Lebensschwung verlassen wird — aus diesem schneidet unser Verstand einzelne Stücke heraus, die von der rastlosen Bewegtheit des Ganzen abgeschnürt werden und nicht mehr durch die Gesamtströmung, sondern nur durch Anstöße von außen bewegt werden. Der Grund dieses eigentümlichen Verfahrens unseres intelligenten Denkens ist, daß unser Verstand überhaupt gar nicht dazu gemacht ist, die reine Wesenheit der Dinge zu erkennen, daß ihm das Erkennen um des Erkennens willen ursprünglich ganz fern liegt; er ist vielmehr nur ein Werkzeug des Handelns, er dient nur unseren praktischen Zwecken in der Welt. Dazu aber ist es für ihn erforderlich, die Dinge berechnen zu können, mit ihnen als mit fest umgrenzten, mechanisch behandelbaren zu verfahren. Schließlich geht das Interesse des Intellekts immer auf Herstellung irgendwelcher „Werkzeuge", mit denen wir unser Milieu praktisch beherrschen können, und Werkzeuge lassen sich immer nur aus bereitliegendem Material herstellen, sind immer ein anorganisch Starres — auch wenn es die Werkzeuge einer rein geistigen Vornahme in einer Geisteswissenschaft sind —, gehen auf Herstellung einer Vielheit gleicher Produkte. Dies ist der äußerste Gegensatz zum Leben, dessen Wesen Bewegtheit ist; denn, so paradox es klingt, die Bewegtheit der Körper als solche geht unser Handeln nichts an. Dieses ist nur dafür interessiert, wohin ein bewegter Körper geht und an welchem Punkte seiner Bahn er sich jeweils befindet — also nicht die Bewegtheit, das Fortschreiten selbst, sondern die festen Lagen, die aneinander gereihten Unbewegtheiten, die fixierten Pläne, ihre Realisiertheit oder ihre Hindernisse sind für uns praktisch wichtig und die Bilder des Intellekts schaffen uns diese stabile, mechanische, mathematische Welt. Wäre dieser Intellekt zu reiner Erkenntnis als solcher bestimmt, so müßte er die Bewegung, jenes eigentlich Reale, das zwischen zwei Ruhe-

Digitized by Google

punkten und Festigkeiten liegt, sich zum Gegenstande machen. Der Intellekt zerschneidet den Stoff des Lebens und der Dinge, um ihn zu Werkzeugen, zu Systemen, zu Begriffen zu machen. Er ist das nach außen gewandte Leben, das sich das Verhalten der anorganischen Natur, die mechanistische Berechenbarkeit aneignet, um die Dinge für seine praktischen Zwecke auszunutzen; und Bergson macht hierbei die tiefe Bemerkung, daß unsere Logik fast durchgehends die Logik der festen Körper ist. Sie ruht im wesentlichen — gerade wie der Mechanismus — auf den Grundbegriffen Identität und Anderssein. Aber gerade diese sind für seelische Zustände — nach deren Analogie Bergson das Weltdasein auffaßt, die für ihn dessen Erstes und Letztes sind — völlig ungültig. Der Gegensatz der Identität und des Andersseins verschwindet in der Kontinuität des Sichänderns. Und hierbei sei bemerkt: gerade indem sich Bergson in solche Nähe des Pragmatismus begibt, für den alle Erkenntnis nur daraufhin entsteht und daraufhin „wahr" ist, daß wir mit ihrer Hilfe im Leben uns erhalten und vorwärtskommen — gerade damit überwindet er ihn. Denn während er diese Nützlichkeit als Ursache und Kriterium der wissenschaftlichen Erkenntnis zugibt, sie aus ihrem idealen Reich in die Praxis verpflanzt, verkündet er: dies ist gar nicht die reine und eigentliche Wahrheit. Was wir Erkenntnis nennen (und tatsächlich ist alle wissenschaftliche Erkenntnis = Mechanistik) ist nicht Wahrheit zum Zwecke der Praxis, sondern Verfälschung zum Zwecke der Praxis.

Es ist hier im allgemeinen nicht meine Absicht, in eine Kritik der Bergsonschen Theorien einzutreten; die fundamentalen Gedanken großer Philosophen haben ja überhaupt das Eigentümliche, daß „Widerlegungen", die ihnen in der Ebene der Logik, ja der empirischen Tatsachen begegnen, das Letzte und Wesentliche ihrer Bedeutung nicht aufzuheben imstande sind. Sie bleiben als

Digitized by Google

Offenbarung von typischen Geisteshaltungen und deren erlebtem Verhältnis zur Welt bestehen, auch wenn die sachlichen Behauptungen, in denen dies Aussprechbarkeit gewonnen hat, als sachliche nicht haltbar sind. Immerhin möchte ich an einer gewissen Problematik der Bergsonschen Stellungnahme nicht einfach vorübergehen. Wenn unser Verstand die Wirklichkeit nicht als Wirklichkeit erfaßt und als Werkzeug des Handelns auch gar nicht erfassen kann, wenn er uns statt ihrer lauter irreale Symbole bietet, auf die hin wir zu handeln haben — wie kommt es, daß dieses Handeln, das doch selbst eine Realität ist und in der realen Welt verläuft, in real förderlicher Weise verläuft? Die Welt, die ihm antwortet, ist nicht jene fiktive, intellektgefälschte, sondern die absolut wirkliche — und dennoch antwortet sie auf die falsch gestellte, sie eigentlich gar nicht treffende Frage mit einer Antwort, die — wenigstens im allgemeinen — nicht nützlicher, erwarteter, genauer sein könnte, wenn sie auf tatsächlich richtige Voraussetzungen hin erfolgte! Hier scheint mir die innerliche Unverbundenheit der wirklichen, d. h. vitalen und der mechanistischen Welt einen Spalt zwischen den subjektiven Voraussetzungen und den objektiven Erfolgen unseres Handelns zu lassen, über den ich bei Bergson keine Brücke finde. Und wie Bergson ihn als Tatsache nicht fühlbar macht, so ebensowenig als Wertmoment. Es ist, als ob er die Tragik davon gar nicht bemerkte, daß das Leben, um nur existieren zu können, sich in Nichtleben verwandeln muß. Innerhalb der tiefen Paradoxien des Christentums wäre das möglich: „Wer seine Seele verliert, der wird sie gewinnen." Dort dagegen ist ja alles auf das Leben als auf das Absolute gestellt, und daß dies gerade seiner eigenen Aufhebung, der Erstarrung zu seinem eigenen Gegenteil bedarf, nicht um einer tragischen Dialektik, nicht um eines metaphysischen Dualismus willen, sondern einfach, um seine Wirklichkeit

Digitized by Google

äußerlich durchzusetzen — das ist viel dämonischer, als wenn jene tieferen Notwendigkeiten es begründeten; gerade wie es die erschütterndste Tragik mancher Schicksale ist, daß sie es zu keiner rechten Tragik bringen können.

In welche wertmäßigen Folgen aber diese Theorie auch verlaufe, als Tatsache jedenfalls hält sie fest, daß der Intellekt bisher nicht imstande gewesen ist, das Leben zu begreifen — wovon der tiefere Grund vielleicht der ist, von dem diese Seiten ausgehen: daß das Leben, sobald es als das physisch und metaphysisch Erste und Absolute gilt, überhaupt nicht „begriffen" werden kann. Und deshalb — so schließt Bergson weiter — kann, da die Weltwirklichkeit in ihrem Grunde Leben ist, auch die Welt in ihrer Ganzheit und Einheitlichkeit nicht vom Intellekt bewältigt werden, sondern nur die herausgeschnittenen Stücke, in die sie zwar nachträglich zu zerlegen, aus denen sie aber nicht wieder zusammenzusetzen ist. Wie sollten wir denn auch mit unsern Verstandesbegriffen das Ganze und Volle des Lebens begreifen können, da sie selbst ja weiter nichts sind als Mittel, die das Leben in einem seiner Zweige, dem menschlichen, als dessen Werkzeug, sich in seinem Milieu durchzusetzen, erzeugt hat? Der Verstand verhält sich gar nicht anders als unsere Sinne, die auch gerade nur auf das eingestellt sind, was wahrzunehmen für uns nützlich ist. Der Wolf nimmt sicherlich Lamm und Ziege nicht als unterschiedene Wesen wahr, sondern sieht nur „Beute". So sind auch unsere Sinne nur Möglichkeiten des Handelns, gerade wie unser gesamter physischer Organismus, Mittel, uns mit der Materie, an die wir im Praktischen wesentlich gewiesen sind, auseinanderzusetzen. Der Intellekt ist nur eine Fortsetzung und Verfeinerung davon in der gleichen Richtung, sozusagen nicht selbst Leben, sondern ein Apparat, den eine Verzweigung des Lebens um ihres unorganischen Milieus willen sich

Digitized by Google

bereitet hat. Wie sollten solche Teilchen dem Ganzen nachkommen, ein partieller Niederschlag des Lebensgeschehens diesem selbst? Gewiß, die Wissenschaft muß so verfahren, muß immer mehr einzelne Elemente aus dem Leben herausgewinnen, immer Begriffe und Methoden des Verstandes darauf anwenden, und das Ende davon ist nicht abzusehen. Aber sie bleibt immer die Asymptote des Lebens, und die Erfahrung zeigt, daß das eigentlich Lebendige des Lebens, sein Schöpferisches und Einheitliches, immer weiter zurückweicht, je weiter man die Mikroskopie treibt, je mehr man Teil neben Teil setzt, je mehr isolierte feste Begriffe auf das Leben angewendet werden. Lebt das Leben erst einmal, so können wir seine fertigen Erzeugnisse der Physik und der Chemie unterwerfen. Aber den Augenblick des Lebens selbst haben diese Elemente schon hinter sich gelassen, und zu meinen, man könne es daraus zusammensetzen, ist als wenn man ein zerschnittenes Bild zusammenkleben und sich daraufhin für seinen Maler halten wollte. Den wesentlichen Irrtum und die Quelle aller Widersprüche der philosophischen Weltdeutungen sieht Bergson darin, daß die Philosophen Verstandesbegriffe, die gar nicht für das „interesselose" Begreifen der Welt da sind, sondern für deren praktische Beherrschung, zu dem Versuche benutzt haben, das reine Wesen des Weltlebens zu erkennen. So, wenn die Welt oder die Seele als Einheit oder als Vielheit bezeichnet wird, ihre Entwicklung als Differenzierung und Integrierung usw. Dies alles ist Konstruktion der Entwicklung, des Werdens, das allein real ist, aus Bruchstücken des Entwickelten, Gewordenen. Das Denken kann wohl aus der beweglichen Realität feste Begriffe ziehen, indem es sie zum Zweck des praktischen und wissenschaftlichen Verfahrens mit ihr stillstellt, erstarren läßt, zerschneidet, mechanisiert; niemals aber kann umgekehrt, wie es z. B. Spencer und die sensualistische und experimentelle Psychologie will, aus den

Digitized by Google

festen, als fertig angesehenen Elementen und Begriffen die Bewegung zurückgewonnen werden.

Indes, ein Wissen um Welt und Leben müßte möglich sein — gleichviel wie weit wir es realisieren können —, das nicht ein Mittel ist, durch den Verstand mit seinen Formen die Lebenshaltung durchzuführen. Denn es sind doch nicht nur die Verstandesformen in uns, diese von der ewig bewegten Entwicklung ans Ufer geworfenen Festigkeiten und starren Schemata, sondern das Leben selbst ist in uns; unser tatsächliches Leben — nicht das nachträglich in intellektuellen Rahmen gespannte und gespiegelte — ist doch selbst ein Weiterschwingen jenes absoluten und einheitlichen Lebensschwunges, der das kontinuierliche Sein, d. h. Werden der Welt, bedeutet. Die seelische Gestalt, in der dieser sich durch die Organismen hindurchsetzt, ist der Instinkt. Es gehört zu Bergsons originellsten Gedanken, daß der Instinkt nicht eine Vorstufe ist, aus der sich der Intellekt entwickelt, ebensowenig auch eine Nachfrucht des Intellekts, eine unbewußt gewordene Aufhäufung einzelner Erfahrungen der Gattung; sondern eine ursprüngliche, den eigentlichen Lebenszusammenhang bewahrende Art des Verhaltens neben der intellektuellen. Wenn manche Wespenarten ihre Opfer, Raupen oder Grillen, genau in das Nervenzentrum stechen, so daß sie sie gerade nur lähmen, aber nicht töten, so ist es ein Nonsens, dies für „vererbte Erfahrung", die im Kampfe ums Dasein erworben wäre, zu halten. Vielleicht, daß die „Wissenschaft" darüber nicht hinaus kann; dann liegen hier eben ihre Grenzen. Der „Instinkt" der Wespe besagt in diesem Fall, daß sie und ihr Opfer gleichsam eine organische Einheit sind und daß die Wespe gar nicht zu „wissen" braucht, wo die empfindlichen Stellen ihrer Opfer liegen, sie auch gar nicht zu sehen braucht; sondern sie verhält sich, wie wir uns beim Heben eines Armes verhalten, wobei wir doch auch nicht wissen, welche Muskeln

Digitized by Google

wir zu innervieren haben, wo die Angriffspunkte von Nerven, Muskeln, Gelenken liegen. Wir brauchen das nicht zu wissen, weil wir ein Leben sind, das von vornherein die Einheit seiner Stationen besitzt — also sie eigentlich nicht als Stationen, im Sinn fester Aufenthalte und Abgegrenztheiten besitzt —, die das Wissen nachträglich als solche herstellt. So also steht die Wespe mit ihrem Opfer in einer Lebenseinheit, die man Sympathie nennen kann. Dieses unmittelbare Mitfühlen eines andern Lebens, bloß weil auch dieses eine Welle desselben Lebensstromes ist wie wir, ist doch auch in uns; es tritt z. B. am Porträtkünstler hervor, wenn er das bloße Nebeneinander der Züge mit einem Leben durchströmt und vereinheitlicht, das der äußere, nur vom Intellekt erfaßte, räumliche Aspekt des Modells nie enthält. Nun ließe sich wohl denken, daß dieses nicht begrifflich vermittelte Wissen sich nicht nur an ein anderes Individuum, sondern an die Wirklichkeit überhaupt wendete. Während der Verstand uns die Dinge dadurch erkennen läßt, daß er sie in Formen faßt und sie für sich sozusagen erst zurechtmacht, würde hier ein mit der Sache selbst zusammenfallendes Erschauen ihrer stattfinden — ein metaphysisches Ergreifen, kein wissenschaftliches, das von Bedingungen abhängt. Es ist das Wissen, das im Miterleben besteht, darin, daß wir uns aus der gewohnten Schematik des Denkens in die Strömung des Lebens selbst hineinversetzen, die das reale Werden der Dinge ist — und es gibt nur werdende Dinge. Denn jeder Moment ist schon dadurch ein anderer als der frühere, daß er der spätere ist. Dieses kontinuierliche Werden nennt Bergson die Durée (denn nur in fortwährendem Anderswerden können Dinge dauern, weil bei wirklich ungeändertem Beharren ja der Anfang und das Ende dieses Zustandes nicht zu unterscheiden wären, also zusammenfallen müßten, das Ding also gerade nicht dauerte); jene Mitwissenschaft, die eigentlich eine meta-

Digitized by Google

physische Mitseinsschaft ist, nennt er die Intuition, die also nur die subjektive Seite der Strömungseinheit des Daseins ist. Freilich stellt sie uns wohl eine unlösbare Aufgabe, zeigt eine Möglichkeit, der sich unsere Wirklichkeit immer nur nähern kann. Denn Erkennen ist schließlich immer an Begriffe gebunden, es bleibt dem Sein immer gegenüber, ein Subjekt dem Objekt, und mit seiner Vollendung, die den Abstand überwände, die es wieder in das Sein zurückschmölze, wäre es als Erkennen aufgehoben. Der Instinkt ist etwas Dunkles und Dumpfes, er kann nicht zum Bewußtsein heben, was er als Realität besitzt; Bergson darf deshalb aussprechen, der Instinkt könnte uns, vermöge seiner Einwurzelung im Sein, alle Fragen lösen — aber er stellt sie nicht; der Verstand stellt zwar alle Fragen, aber er kann sie nicht lösen. Auch Bergson weiß nichts anderes zu sagen, als daß die Intuition immer flüssigere, sich immer erneuernde, der Wirklichkeit sich immer näher anschmiegende Begriffe liefern müßte, immer aus der Analytik und Symbolik, in der die Wissenschaft sich unvermeidlich bewegt, dem unmittelbaren Leben der Dinge zustrebte. Aber schließlich kann er es nicht überwinden, daß Erkennen immer ein Erfassen ist und eine Distanz zwischen Erkennendem und Erkanntem setzt, von der aus die Identität des Seins wohl erstrebt, aber nicht erreicht werden kann. Immerhin, es bleibt der tiefe Gedanke, mit dem diese Lebensphilosophie über jene tragische, in tausend Formen ausgedrückte Unerreichbarkeit ein dennoch versöhnendes Licht fallen läßt: die Intuition bedeutet, daß das Leben nur vom Leben begriffen werden kann — gewissermaßen die Weisheit des Empedokles, daß Gleiches nur durch Gleiches zu erkennen ist. Mechanistisches denkend sind wir selbst Mechanismen, Lebendiges denkend sind wir lebendig. Und darum ruht auf dem Grunde dieser Philosophie der Trost: wir verstehen wirklich und von innen her nur das Lebendige, weil wir selbst lebendig

Digitized by Google

sind. Alles Übrige können wir berechnen, kombinieren, benutzen. Aber letzten Endes ist auch dies Übrige ein Lebendiges: das Anorganische ist objektiv nur ein Ermatten des Lebensschwunges, subjektiv ist alles Mechanistische nur ein Symbol und ein Mittel für peripherische Verhältnisse, darunter und darin ist als eigentliche absolute Realität ebenso wie dort das Leben. Und damit, daß auch der Mechanismus, der Gegensatz des Lebens, aus dem Leben kommt, ist allerdings, im metaphysischen Bilde, die Verbindung des Geistes mit allem Dasein, mit der zentralen Strömung, die alles Dasein trägt oder vielmehr ist — diese Verbindung ist prinzipiell gewonnen.

So wird die Skizzierung der Bergsonschen Gedanken jene Verlegung des Unfraglichen, alles Begründbare aus sich Entlassenden, in den Lebensbegriff erwiesen haben, von der als von der entscheidenden Wendung des modernen Weltbildes diese Seiten ausgingen. Die Wissenschaft hat das Leben zu etwas Mittelbarem gemacht, das aus Stücken, Elementen, Vorbestehendem herzuleiten wäre — Bergson macht es entschlossen zum Ersten und Zentralen, stellt es in den Absolutheitspunkt des Daseins; alles was nicht den Charakter des Lebens, d. h. der Einheit des fortwährend sich Wandelnden hat, ist sekundäres Gebilde — kosmisch als das herabgesunkene Leben, menschlich als die Schematisierung und Zerschneidung des Lebens, um uns damit hantieren zu lassen. Der Abstand von Denken und Welt ist damit als einer erkannt, der nur für das Denken, nicht für die Welt besteht.

Freilich, ob der Charakter des absoluten Fließens, den Bergson dem Leben zuspricht, diese Leistung tragen kann, ist mir nicht ohne weiteres gewiß. Die geistige Sehnsucht der Menschen und des Menschen pendelt zwischen dem Festen und dem Fließenden und für eines als das Definitive scheint sie sich schließlich entscheiden zu müssen. Von Parmenides und Heraklit bis zu Bergson spielt dieser

Digitized by Google

Prozeß sich ab: dem Festen, das das wahrhaft Wirkliche und Letzte ist, soll das strömend sich Ändernde, das nicht schlechthin verneint werden kann, irgendwie abgelauscht werden, das Fließende andrerseits, sobald mit ihm das schlechthin Wahre ergriffen wird, soll irgendwie das Stabile und Bleibende hergeben. Auch Bergson steht nicht wirklich über diesen Parteien, sondern auf der Seite der einen, nach der Seite der andern hin unvermeidlich eine Unbefriedigtheit hinterlassend. Vielleicht wird die Philosophie ihren nächsten Schritt mit der Eroberung eines Begriffes vom Leben tun, mit dem dieses sich wirklich jenseits jener Gegensätze stellt, in eine Höhe, von der aus das Fließen des Realen wie des Idealen und die Festigkeit beider die Absolutheit ihres Gegensatzes verlöschen und als die Offenbarungsweisen einer für jetzt noch unsagbaren Einheit des metaphysischen Lebens erschaut werden.

Digitized by Google

„WERDE, WAS DU BIST"

All die innerdeutschen Gewinne und Wandlungen, von denen wir einen Ersatz für die unsäglichen Opfer dieses Krieges erhoffen, scheinen mir ihr tiefstes Wesen darin zu haben, daß sie nicht, wie Eroberungen, eine gleichsam äußere Hinzufügung von Neuem, unserem Leben bisher ganz Unverbundenem bedeuten. Sondern wie Früchte sind sie, die schon lange vor der Reifung standen, vielleicht noch lange vor ihr gestanden hätten; nun aber hat Glut und Kraft dieser Zeit alle Säfte des deutschen Lebens in sie getrieben und gesammelt und hat zu äußerer Wirklichkeit gereift, was längst innere Notwendigkeit war.

So etwa haben wir alle gefühlt, daß unsere politischen Parteien und ihr gegenseitiges Verhältnis dem wirklichen Leben und Willen unseres Volkes nicht mehr entsprachen. Aber noch lange wären die Parteien in ihren eingefahrenen Geleisen weitergelaufen, wenn der Krieg nicht alle solche überpflügt hätte. Und nun dürfen wir hoffen, daß, wie unter dem morschen Blatt schon der neue Keim sich bildet, dessen Triebkräfte nur warten, daß jenes sich löse, die parteibildenden Interessen und Gesinnungen eine neue Ordnung aus sich formen werden — deren Gestalt wir zwar heute noch nicht ersehen; aber sie wird den Willen des Volkes wirklicher ausdrücken, und der Krieg braucht nur die Hülle der alten abzustreifen, unter der sie gereift ist. — Gewisse Parteien der geistigen Lebensrichtung haben sich in den letzten Jahrzehnten nicht weniger überlebt, ohne daß vor dem Kriege der rechte Anstoß zu ihrer endgültigen Beseitigung sich gefunden hätte. Unser Leben litt unter den Gegensätzen einer materialistischen und einer ästhetisierenden Führung. Vielleicht war der Materialismus der zuerst unvermeidliche Schatten unserer

Digitized by Google

wirtschaftlichen Entwicklung — der dann als seinen nicht minder extremen Gegenschlag die blasse Überfeinerung des Ästheten hervorrief. Es besteht eine tiefe innere Verbindung zwischen der zu nahen Fesselung an die Dinge und dem zu weiten Abstand, der uns mit einer Art von „Berührungsangst" ins Leere stellt. Wir wußten längst, daß wir an beiden zugleich krank und doch zur Gesundung reif waren, die wir nun von der Krisis des Krieges ersehnen. Für wen hundertmal die Frage der Stunde zwischen Leben und Tod stand, oder wer auch nur zu Hause Tag für Tag von dem unbedingten Schicksal dieser Zeit erfüllt war, der hat erfahren, wie wenig das Leben auf das bloß Materielle der Dinge und wie wenig es auf den bloßen Reiz ihrer Form zu stellen ist. Wenn überhaupt irgendein innerer Erfolg des Krieges uns sicher ist, so ist es dieser, daß unzählige von uns mehr als bisher am Wesentlichen leben werden; wer an irgendeinem Punkt seiner Existenz ein Wesentliches besaß, an dem müssen die Erschütterungen dieser Zeit es gereift und herausgebracht haben, nachdem die Vergangenheit es nach jenen beiden Polen hin zu zerstreuen drohte.

Solche Verwirklichung des innerlich schon Entschiedenen — daß gleichsam der Schluß wirklich gezogen wird, der in den lange gewonnenen Prämissen ideell enthalten ist — scheint sich auch auf religiösem Gebiet vorzubereiten, wo freilich die in den Tiefen des deutschen Geistes — des Ganzen und der Individuen — vollzogene Entscheidung ihrem Inhalt nach noch ganz dunkel ist. Wir kennen alle den großen Gegensatz, der die Religiosität der Zeit spaltet und nur die schlechthin irreligiösen Gemüter und die Anpassungschristen nicht berührt: zwischen dem Christentum und einer Religion, die jeglichen historisch gegebenen Inhalt ablehnt, sei es als ein Monotheismus, der sich in keinerlei Dogmen fortsetzt, sei es als Pantheismus, sei es als eine rein innere, von jedem

Digitized by Google

Glaubensinhalt absehende Gestimmtheit des Gemütes. Die Zeit, in ihrer allgemeinen religiösen Toleranz, drängte nicht zur Entscheidung und ließ es, wenn ich mich nicht täusche, häufig dazu kommen, daß unter dem oberen Bewußtsein, das sich der einen Richtung hingegeben glaubt, in der Tiefe doch die andere ihr altes oder ihr neues Leben als das eigentlich kräftige und bestimmende führt. Unverkennbar nun haben die religiösen Innenmächte durch den Krieg Belebung und Steigerung erfahren, bis zu einem Grade, der einem jeden einen Entschluß darüber abfordert, auf welchem absoluten Grunde er denn nun eigentlich steht. Die friedlichen Zeiten der allmählichen Übergänge, der Mischungen, des angenehmen Halbdunkels, in dem man sich auch den einander ausschließenden Gegensätzen abwechselnd hingeben kann, dürften vorbei sein. Die Entschlossenheit, mit der das deutsche Volk seit drei Vierteljahren seinen Weg geht, wird hoffentlich auch in dieses Gebiet innerster Entscheidungen weiterstrahlen. Nirgend aber trifft sie auf einen so „faulen Frieden" wie im religiösen Gebiet, wo alles rein in das Innere des Individuums gelegt ist und wo einerseits wirkliche Christen aus einem gewissen „Bildungs"tick heraus, eine undogmatisch pantheistische Haltung annehmen, andererseits entschieden Ungläubige sich durch „symbolische" Umbildung der christlichen Grundlehren noch eine Art Christentum selbst einreden. Es ist mir nicht wahrscheinlich, daß wir sobald einen Kampf beider Parteien erleben werden. Und zwar gerade deshalb nicht, weil jeder reifere Mensch die Entscheidung schon lange vollzogen haben dürfte und nur in der eigentümlichen kulturellen Weitherzigkeit, die unsere Lage zu erlauben oder zu fordern schien, diese Entscheidung oft noch mit der entgegengesetzten mischte oder verhüllte. Dies aber gestattet eine Zeit nicht mehr, in der sich alles aufwühlt, was an religiöser Tiefe in den Menschen ist. Gleichviel

Digitized by Google

welche Maße des einen und des anderen wir erleben werden und ob diese Maße überhaupt äußerlich faßbar sein werden: in den Menschen wird das zur Herrschaft Reifgewordene seine Herrschaft auch antreten. Der Krieg wird keine neue Religion schaffen. Aber seine Erschütterungen, die an so vielen Punkten das Unwesentliche abfallen und das echt Gewachsene sich offenbaren lassen, werden das, was dem Einzelnen wirklich seine Religion ist, jenseits der Überdeckungen und bloßen Abfärbungen stellen, mit der Entschiedenheit, die wir an der Besinnung des Deutschtums auf sich selbst jetzt allenthalben erleben, und deren reine Formen allen engen oder aggressiven Chauvinismus ablehnen, weil gerade er noch aus der Unsicherheit des Selbstgefühls hervorgeht. Gerade er ist auch noch eine der Hüllen, die der Reifeprozeß dieses echten Selbstgefühls durchwachsen wird — wenn nicht überall in dem Kriege von heute, so doch in seinen Folgen von morgen.

Die entschiedenste Offenbarung längst gefällter, aber nicht vollstreckter Urteile aber betrifft die Scheidung zwischen dem, was in Deutschland noch lebens- und zeugungsfähig ist, und dem, was an die Vergangenheit angenagelt und ohne Recht an die Zukunft ist: Menschen und Institutionen, Weltanschauungen und Sittlichkeitsbegriffe. Die behagliche Ungestörtheit des Friedens mag es sich leisten können, das Überständig-Gewordene, innerlich Abgestorbene noch mitzurechnen, es mittels allmählicher Übergänge mit dem wirklich Lebendigen zu vereinheitlichen. Mit der Härte und Entschiedenheit, zu der der Krieg unser Dasein ausgehämmert hat, verträgt sich dies nicht länger, er stellt alle und alles vor ein unbarmherziges Entweder-Oder von Wert und Recht und läßt nur noch Raum für das wahrhaft Keimkräftige und Echtgebliebene; was unserm bevorstehenden Leben, dem wir kaum mit dem Alleräußersten von Kraft und Leistung werden genügen können, sich nicht mehr fördernd ein-

Digitized by Google

fügt, muß ausgestoßen werden, in die Not und Arbeit unserer Zukunft können wir nicht mehr mitschleppen, was uns der Kräfteüberschuß der weniger beanspruchenden Vergangenheit zu konservieren erlaubte. Daß unsere Siege das Opfer jener herrlichen alten Kathedralen forderten, das ist, freilich ins schmerzhaft Groteske übertrieben, dennoch ein Symbol dessen, was uns bevorsteht. Wer nicht mitbauen kann an dem neuen Deutschland, muß beiseite stehen, welche Menschen und Dinge innerlich schon gerichtet und unfruchtbar geworden sind, an denen vollzieht der Krieg nur den Richterspruch. Denn seine Erschütterungen schütteln die Bäume, daß abfällt, was überreif ist und nur lässiger Duldsamkeit noch frisch erschien.

So hat sich in Deutschland vieles mit rein innerlich gebliebener Notwendigkeit entwickelt und ist gereift, ohne daß es doch seine Hülle sprengen konnte. Daß dieser Krieg sie zerreißt, daß er nur der unerwartet rasche Überbringer dessen, was in unserer Vergangenheit ja eigentlich schon gewachsen war, an die Zukunft ist — das zeigt seinen im Tiefsten organischen Charakter, im Gegensatz zu allem mechanischen Wesen, das jeden Eroberungskrieg, jeden Krieg aus äußerlicher Begehrlichkeit erfüllt. Jeder unserer Feinde will von ihm solches Äußere: Rußland die Ostsee und Konstantinopel, Frankreich das Elsaß und die Revanche, England die Unumschränktheit seiner Seeherrschaft. Wir, die wir weder etwas von ihm noch, eben deshalb, ihn selbst gewollt haben, gewinnen von ihm, was wir schon haben — aber bisher gehabt haben, „als hätten wir es nicht“; denn Unendliches ist reif, ist innerlich fertig, ist seinem eigentlichen Wesen nach schon da und gewonnen — aber ohne dies Schicksal wären wir vielleicht noch lange nicht gezwungen worden, es wirklich und offenbar zu machen, unserm Leben die Form zu geben, die in seinen Inhalten schon vorgebildet

Digitized by Google

lag. Wahnwitz und Verbrechen haben diesen Krieg entfesselt; unsere grosse Hoffnung aber ist, daß er an Deutschland vollbringe, was man als die Formel aller Sittlichkeit angesprochen hat: „Werde, was du bist“. Aber es scheint das Schicksal des Menschen *zu* sein, daß er nicht von selbst, in der Ruhe selbstgenugsamen Wachstums, das werde, was er seinem tiefsten, sinngemäßen Sein nach schon ist; sondern daß es, mehr als *zu* irgendeinem äußeren Gewinn, des Kampfes, der Not, der Gefahr bedarf, damit er sich selbst finde.

Digitized by Google

DAS PROBLEM DER HISTORISCHEN ZEIT

Da der Gegenstand der Geschichte als eines theoretischen Gebildes das Geschehene ist — abgehoben von dem Gegenwärtigen wie von dem Zukünftigen — so gehört die Zeit jedenfalls zu den entscheidenden Bestandteilen ihres Begriffes. Allein weder ihr Verhältnis zu dessen anderen Bestandteilen noch der besondere Sinn, mit dem sie gerade in der Geschichte wirksam ist, scheint mir bisher zu der erwünschten oder auch nur zu der möglichen Klarheit gelangt zu sein.

Ein Wirklichkeitsinhalt ist dann ein historischer, wenn wir ihn innerhalb unseres Zeitsystems an eine bestimmte Stelle geheftet wissen — wobei diese Bestimmtheit mannigfache Genauigkeitsgrade haben mag. Dieses Selbstverständliche und Triviale wird sich gegenüber tiefer und weiter scheinenden formalen Definitionen des Geschichtlichen doch als die entscheidendere zeigen.

Es wird zunächst dadurch ausgeschlossen, daß ein Wirklichkeitsinhalt schon durch die Tatsache, daß er überhaupt nur zu irgendeiner Zeit bestanden hat, zu einem historischen werde. Entdeckte man z. B. irgendwo in Asien eine verschüttete, mit vielerlei interessanten Dingen angefüllte Stadtanlage, die aber weder durch ihren Stil noch durch direkte oder indirekte Zeugnisse den geringsten Hinweis auf ihr Alter gäbe — so wären diese Ueberbleibsel zwar vielleicht in vielen Hinsichten höchst wertvoll und bedeutsam — aber eine historische Urkunde wären sie nicht. Solange sie nur in der Zeit überhaupt, aber nicht in einer bestimmten Zeit stehen, sind sie in einem historisch leeren Raum. Und wüßten wir selbst durch eine Offenbarung, daß es sich um Reliquien eines auch sonst be-

Digitized by Google

kannten Volkes handelt, es gelänge aber durchaus nicht — wofür es freilich kein konkretes Beispiel gibt — ihnen in der Entwicklung dieses Volkes eine irgendwie bestimmte Zeitstelle anzuweisen, so wären sie noch immer kein historisches Dokument.

Aus eigentümlicheren Strukturverhältnissen noch geht die Ohnmacht des Verstehens hervor, einem Wirklichkeitsinhalt den Charakter des Historischen zu verleihen. Zweifellos ist das Verstehen die conditio sine qua non für die Anerkennung eines Inhalts als eines historischen. Wenn z. B. die berichtete Handlungsweise eines Menschen uns mit Rücksicht auf seinen sonst bekannten Charakter total „unverständlich" ist, obgleich sie an sich möglich wäre, so weigern wir uns, sie als historische Tatsache anzunehmen. Schon die bloße Benennung eines Seins oder Geschehens, sein bloß potentielles Historisch-Sein fordert ein gewisses Maß von Verstehen, ohne welches es ein unqualifizierbares, ununterscheidbares X wäre: wenn wir ein Geschehen als eine Schlacht oder einen Kanalbau, ein Tun als Herrschen oder Produzieren, ja wenn wir es als unverständlich bezeichnen, liegt dem ein prinzipielles Verstehen zugrunde.

Nun aber ist das zunächst ganz paradox Scheinende: daß dieses Verstehen als solches gar nichts mit der historischen Wirklichkeit als solcher zu tun hat, sondern etwas völlig Zeitloses ist. Der Aktus, mit dem ich den Charakter des Paulus oder des Moritz von Sachsen „verstehe", ist prinzipiell genau derselbe, wie wenn ich den Charakter von Othello oder Wilhelm Meister verstehe. Das Verständnis, d. h. das Nachfühlen eines einheitlichen Zusammenhanges von Elementen, gilt ausschließlich deren ideellem Inhalt, und sobald man diesen beisammen hat, so erfolgt es, gleichviel ob er außerdem unter der Kategorie der Wirklichkeit oder der Phantasie, unter der Kategorie der Gegenwart oder der Vergangenheit besteht. Ich verstehe

Digitized by Google

Paulus nicht wegen seiner geschichtlichen Realität, sondern sozusagen umgekehrt verstehe ich von dieser nur die ideell von ihr ablösbaren Inhalte. Ihr Sein, die Wirklichkeit als solche, ist das Hinzunehmende, niemals zu Verstehende. Und da die historische Zeit ausschließlich die Form von Wirklichkeit ist, so verläuft das Verstehen auch in völliger Unabhängigkeit von ihr. Wo wir dennoch aus solchem ideellen Verhältnis von Inhalten deduzieren, daß ein gewisser Inhalt real ist, leiten wir nur die auf anderen Wegen bereits für den einen festgestellte Wirklichkeit auf einen anderen über.

Dieser Erkenntnis tut es keinen Abbruch, daß das Verstehen oft gerade Zeitverhältnisse einschließt: wenn sein Gegenstand z. B. ein ursächliches Hervorgehen einer Erscheinung aus einer andern ist. Dann bildet eben die Gruppe dieser Erscheinungen die Verstehens-Einheit, das Zeitverhältnis, als ein nach Ordnung und Dauer notwendiges, ist jetzt selbst ein Inhalt, der verstanden werden will; allein dieses, auf die Relation bestimmter Elemente gerichtete Verständnis ist ersichtlich ganz unabhängig davon, an welcher Stelle unserer Zeitrechnung die ganze Gruppe sich findet. Denn nicht weil sie an einer bestimmten Stelle steht, sondern weil sich ihre Inhalte untereinander bedingen, wird sie verstanden. Diese immanente Zeit einer verstandenen Tatsachen-Gruppe ist nicht die historische Zeit, sie gleicht der Zeit, deren Messung innerhalb eines naturwissenschaftlichen Experimentes wichtig ist und die mit dem kalendarischen Zeitdatum, an dem das Experiment angestellt wird, überhaupt nichts zu tun hat. Dieses Motiv wäre ganz unverstanden, wenn man aus der Empirie heraus einwendete: gewisse Erscheinungen seien doch gerade nur dadurch verständlich, daß sie an einer ganz bestimmten Zeitstelle stehen; die Ausbreitung des Christentums sei nur zu begreifen, weil es auf gewisse Gemütszustände der antiken Welt traf, die eben damals,

Digitized by Google

aber weder vorher noch nachher bestanden, das Aufkommen des Barockstils sei nur in der Epoche, in der die Renaissance ihre spezifischen Kräfte erschöpft hatte, als möglich anzusehen usw. Ganz richtig. In diesen Fällen gehören die zeitlich voranliegenden Bedingungen der zu verstehenden Tatsache zu dem jetzt betrachteten Verstehenskomplex. Haben wir etwa vorher die Erscheinungen des Barock ihren Inhalten nach auseinander verstanden, derart, daß dieses Verständnis bei jeder beliebigen zeitlichen Plazierung des Barockkomplexes ungeändert bliebe, so wird jetzt der zum Problem gewordene Bezirk um die Renaissance erweitert, das Verstehen spielt jetzt, statt nur zwischen den Elementen des Barock, zwischen diesem und der Renaissance und beide bilden jetzt die Verstehens-Einheit, die als solche in ihrer nun erlangten inneren, sachlichen Einsichtigkeit gar nicht davon berührt wird, an welche Stelle der historischen Zeit sie gehört. Und wenn nun wiederum die Renaissance nur aus den vorhergehenden mittelalterlichen Zuständen verständlich erscheint, so muß die selbstgenugsame Gruppe von Inhalten um diese erweitert werden. Dann aber wäre auch diese neue größere Gruppe rein ihrem Inhalte nach verstanden und darin änderte sich nicht das geringste, wenn ihre empirische Realisierung tausend Jahre früher stattgefunden hätte. Denn wenn das Verständnis sich dadurch verbesserte oder verschlechterte, so wäre damit der Voraussetzung widersprochen, wonach gerade die Gegenstände des Verständnisses, eben diese Inhalte und keine anderen, zeitlich dislociert werden sollten.

Da indes prinzipiell kein erklärendes Moment das letzte sein kann, sondern zu seinem eigenen Verständnis immer ein vorangehendes fordert, so streckt sich nun die Verstehens-Einheit der Forderung nach ins Unendliche, der Tatsache nach bis an den frühesten, uns jeweilig bekannten Geschehensinhalt. Nehmen wir an, daß die bekannten Geschehnisse der Geschichte durchweg zu Kausal-

Digitized by Google

reihen verbunden sind, so bildet nun erst die Totalität dieser Geschehnisse die für das Verständnis jeder Einzelheit zulängliche Gruppe. In dem Augenblick aber, in dem diese, durch das sachlich immanente Verstehen zusammengehaltene Gruppe dasteht — als wirklicher oder als hypothetischer Geistesbesitz — ändert sich das bisher behauptete Zeitverhältnis von Verstehens-Einheiten vollkommen. Jede einzelne solche, die als abgeschlossen verständliche gesetzt wurde, konnte ohne Änderung dieses Charakters an jede beliebige Stelle der Zeitreihe gesetzt werden. Jetzt, wo diese Totalität die Totalität der gewußten Inhalte umfaßt, ist dies nicht mehr möglich. Denn vor ihr und nach ihr ist jetzt die — für uns — leere Zeit, in der kein Stellenwechsel möglich ist, weil keine Stelle von der andern unterschieden ist, so wenig wie in dem als leer gedachten absoluten Raum ein einzelner Körper eine „Stelle" haben kann. Wie Körper sich nur gegenseitig ihren Ort bestimmen und das Ganze der Körperwelt deshalb ortsfrei ist, da es kein Etwas außerhalb seiner hat, das ihm einen Ort „bestimmen" könnte — so ist Zeit nur eine Relation der Geschichtsinhalte untereinander, während das Ganze der Geschichte zeitfrei ist.

Und nun verstehen wir erst den Sinn und zugleich die Paradoxie jener Hilfskonstruktion, die den einzelnen geschlossenen historischen Komplex zeitlich verschiebbar sein ließ, ohne daß das Verständnis seiner Inhalte darunter zu leiden schien. Denn da sich nun gezeigt hat, daß das gegenseitige Verständlichmachen, auf das hin sie sich zur Einheit schloß, nur ein vorläufiges und fragmentarisches war und in vollem Maße erst dann eintritt, wenn eine solche Gruppe nach beiden Zeitrichtungen hin — denn wir verstehen ein Geschehen erst dadurch ganz, daß wir auch seine Folgen kennen — bis zur Grenze unseres Wissens ausgedehnt wird — so ist in dieser Totalreihe einem jeden Inhalt seine Stelle unweigerlich und prinzipiell

Digitized by Google

unzweideutig festgelegt. Als selbstgenugsamer konnte der kleine Komplex beliebig verschoben werden, nur seine Elemente lagen gegenseitig fest; jetzt hat diese Festigkeit das ganze Geschehen ergriffen. Gewiß betrifft das Verstehen auch jetzt die zeitfreien Inhalte, die insoweit an beliebiger Zeitstelle zu realisieren wären. Allein von dieser Beliebigkeit kann kein Gebrauch gemacht werden, da die genaue Plazierung, die jedem Inhalte innerhalb seiner Partialgruppe zukam, nun für uns, bei logischer Entwicklung dieser Bestimmung, innerhalb der historischen Totalität und nur in dieser besteht, ein Verschieben in dieser also ausgeschlossen ist. Indem die aus den reinen Sachgehalten hervorgehende, also gegen die äußere und absolute Zeitstelle gleichgültige Bestimmung der relativen Zeitstelle sich erst dann als vollendet zeigt, wenn sie als Relation zu der Gesamtheit erkundbarer Inhalte festgelegt ist — wird die Bestimmung auf Grund des bloßen Inhaltes eines Seins oder Geschehens zur Bestimmung von dessen absolutem Zeitpunkte; wobei mit dem letzteren die Fixierung in der Geschehensreihe von dem frühesten bis zum spätesten uns bekannten Datum gemeint ist.

Damit löst sich die Antinomie von der ich ausging. Als historisch durfte ein Inhalt nur gelten, wenn er zeitlich fixiert ist; andererseits aber doch auch nur dann, wenn er mit anderen zusammen eine Verstehens-Einheit bildete, die, weil ausschließlich der zeitlose Sachgehalt das Verstehen bestimmt, an jede beliebige Zeitstelle gesetzt werden kann, ohne das Verständnis irgend zu verringern. Diesen Widerspruch beseitigt nun die Einsicht, daß das Verstehen erst dann vollständig ist, wenn es die Gesamtheit der verwirklichten Inhalte in sich einbezogen hat, diese verstehensmäßig angeordnete Gesamtheit aber für jeden ihrer Teilinhalte nur einen Platz hat; jetzt ist kein phantasiemäßiges Verschieben mehr erlaubt, da jede Stelle, auf die es erfolgte, bereits von einem unvertreibbaren Inhalt besetzt ist.

Digitized by Google

Man kann sagen, historisch sei ein Ereignis, wenn es aus sachlichen, gegen ihre Zeitstelle völlig gleichgültigen Gründen eindeutig an einer Zeitstelle fixiert ist. Also: daß ein Inhalt in der Zeit ist, macht ihn nicht historisch; daß er verstanden wird, macht ihn nicht historisch. Erst wo beides sich schneidet, wo er auf Grund des zeitlosen Verstehens verzeitlicht wird, ist er historisch. Dies kann aber prinzipiell nur geschehen, wo das Verstehen die Gesamtheit der Inhalte ergreift, weil nur im Zusammenhang des absoluten Ganzen das Einzelne wirklich verständlich wird. Daraus folgt, daß die Verzeitlichung hier nur die Fixierung an einer bestimmten Zeitstelle bedeuten kann. Denn einerseits kann, wo sie auf Grund des Geschehensganzen erfolgt, jedes Ereignis nur eine, mit keiner andern vertauschbare Stelle haben, andererseits kann das Verstehen nur auf die relative Bestimmtheit innerhalb der Zeit Anweisung geben, nicht auf die Einstellung in Zeit überhaupt — denn dies würde ja nur sagen, daß das Ereignis überhaupt wirklich ist, was gerade das Verstehen nicht leisten kann.

Erst mit dieser Bestimmung eines Inhaltes als historischen durch Fixierung an einer bestimmten Zeitstelle erscheint der Charakter der Individualisiertheit, mit dem man schon lange das historische Erkennen gegen das naturwissenschaftliche abheben will, an seine rechte Stelle gerückt. Man hat diese Individualisiertheit immer in der Einmaligkeit des geschehenden Inhalts gesucht; die naturwissenschaftliche Absicht dagegen sähe ihn auf das zeitlos-allgemeine Gesetz hin an, für das seine Einmaligkeit oder beliebige Wiederholung ganz irrelevant sei. Dies scheint mir noch keine entscheidende Bestimmung zu sein. Haben wir eine Ereignisgruppe der angedeuteten Art, die in ihrer relativen Geschlossenheit für sich verständlich ist, so können wir sie ohne Schädigung dieser Verständlichkeit beliebig hin- und herschieben; sie mag nun ihrem Inhalte

Digitized by Google

nach schlechthin einmalig sein, so werden wir sie doch solange nicht als historisches Element anerkennen, bis sie ihre zeitliche Labilität mit einer eindeutig festen Stelle im Gesamtverlauf des Geschehens vertauscht hat. Vielleicht liegt nur eine Variante dieses Motivs darin, daß Ereignisse doch keineswegs der Einzigkeit ihres Inhalts ihren Charakter als historische verdanken. Sie blieben historische, auch wenn sie sich tausendmal in qualitativer Identität wiederholten. Es scheint hier eine unberechtigte Übertragung der Einmaligkeit des Weltprozeßes als ganzen, der sich freilich nicht wiederholen kann, weil jede Wiederholung — auch die der ewigen Wiederkunft, — in ihn schon einbegriffen wäre, auf seine Teile stattzufinden. Da unbegrenzt viele Tatsachen prinzipiell in genauer Inhaltsgleichheit ablaufen können, sehe ich den Sinn ihrer Einmaligkeit oder Individualität nicht ein, wenn diese sich auf den Inhalt beziehen sollte, sondern erst, wenn sie bedeutet, daß an dieser Zeitstelle, die dem Begriffe der Zeit nach unwiederholbar ist, gerade dieser Inhalt sich findet. Nur der Zeitpunkt, der zwischen allem, was ihm voranging und allem was ihm folgte, festgelegt ist, gibt dem historischen Inhalt den hier fraglichen Charakter. Denn erst so nimmt er an der einzigen uns bekannten absoluten Unwiederholbarkeit, eben der der Totalität des Weltprozeßes teil (gleichviel wie unvollkommen unser Erkennen die Zuweisung im Verhältnis zu dieser Totalität vollziehe). Ihm bestimmt dieses gesamte Geschehen seine Stelle, die also auch nur eine schlechthin einzige sein kann — ob er nun in qualitativer Hinsicht individuell sei oder wiederkehre. Es ist ein Irrtum zu meinen, daß nur durch die Einstellung in die Zeitlosigkeit überhaupt einem Erkenntnisinhalt diejenige Individualität geraubt würde, durch die er zu einem historischen wird; der Mangel eines „bestimmten" Zeitpunktes genügt dazu vollkommen. Dieser allein ist der Träger der historischen

Digitized by Google

Einzigkeit: nur um ihn eindeutig zu bestimmen, muß der Inhalt ein eindeutig individueller sein.

Keineswegs eben ist es die bloße Zeitlichkeit eines Vorgangs, die ihn zu einem historischen macht, — sobald diese nicht den Charakter eines festgelegten Zeitpunktes hat. Zeitliche Relationen von sachlicher Begründetheit herrschen ja auch innerhalb von physikalischen und chemischen Vorgängen. Wird in einem Laboratorium die Dauer einer Schwingung, eines chemischen Prozeßes, einer psycho-physischen Reaktion gemessen, so wird auch hier Anfang und Ende, beziehungsweise die Zwischenstadien, an bestimmten Punkten einer Zeitstrecke festgelegt. Allein zu irgendwelchem Vorhergehenden oder Nachfolgenden hat diese sachlich-zeitliche Einheit gar keine Beziehung, kann sie nach der ganzen Problemstellung dieser Erkenntnisse nicht haben. Die Frage, wann dieses Ereignis als ganzes vorgegangen ist, das heißt also eben: welche Beziehung zu einem Vorher und Nachher es besitzt, ist für eben diese Zeit-Erkenntnis ganz irrelevant. Und deshalb ist das Ereignis kein historisches. Würde es sich aber etwa um das erste derartige Experiment eines Forschers handeln, das für die Weiterentwicklung der betreffenden Wissenschaft bahnbrechend war, so wäre es sogleich erkenntnismäßig wichtig, seine Stelle in einem übergreifenden Zeitverlauf, d. h. seine Beziehung zu dem vorherigen und dem nachfolgenden Stadium der Wissenschaft zu fixieren, mit andern Worten: dieser experimentale Naturvorgang wäre ein historischer! Je nach der Einstellung der Betrachtung also hätte er entweder eine Zeitlichkeit, die nicht historisch ist, oder bezeichnete einen Zeitpunkt, der bedeutungsgemäß durch sein Vorher und Nachher, also prinzipiell durch die Ganzheit des Weltverlaufs überhaupt fixiert ist, womit er erst zu einem historischen würde.

Diese Fixierung läßt sich in einer Weise ausdrücken, die zwar selbstverständlich erscheint und so im Vorher-

Digitized by Google

gehenden auch angewendet wurde, in Wirklichkeit aber zu einer gar nicht selbstverständlichen Klärung historischer Kategorien verhilft. Vor allem des Begriffes der Dauer. Genau angesehen nämlich ist das, was wir unter der Zeitdauer eines Zustandes verstehen können, keineswegs dem logischen oder physikalischen Begriff der Beharrung angemessen. Nähme man sie in diesem letzteren Sinne, so wäre die Ausdehnung dieser Dauer ganz gleichgültig, es wäre, so paradox dies zunächst klingt, historisch völlig irrelevant, ob ein Zustand ein Jahr oder zehn Jahre beharrt. Denn wenn, wie dieser Begriff es fordert, wirklich innerhalb der Zustandsdauer kein Augenblick einer solchen individuellen, gesellschaftlichen, kulturellen Existenzperiode von dem andern unterscheidbar wäre, also Anfang und Ende der Epoche qualitativ völlig zusammenfielen, so wüßte ich nicht, welches Interesse sich an deren Kürze oder Länge knüpfen sollte. Da innerhalb ihrer jeder Moment inhaltlich jedem gleich ist, so gäbe es für keinen ein durch seinen Inhalt bestimmtes Früher oder Später einem andern gegenüber, d. h. kein Moment innerhalb dieser Dauer wäre ein historischer. Wenn uns die Dauer einer Regierung, einer Staatsverfassung, einer Wirtschaftsform wichtig ist, so meinen wir damit eine Vielheit einzelner, einander zeitlich ablösender Ereignisse, meinen mindestens, daß am Ende der Periode sich der Zustand der Gruppe derart geändert hat, daß der darauf folgende jetzt aus ihm in einer Weise verständlich ist, wie er es aus dem Anfangszustand der Periode nicht gewesen wäre. Hätte sich aus einer im übrigen dunkeln Epoche nur die Nachricht erhalten, ein gewisser König habe dreißig Jahre regiert, so sagt uns das historisch nicht das geringste mehr, als wenn die Überlieferung auf zehn Jahre lautete — es sei denn auf die Möglichkeit künftiger Entdeckungen hin, die in und um diese bloße Zeitdauer ein Früher oder Später einzelner differenzierter Ereignisse legen. Wüßten wir, daß der

Digitized by Google

Krieg, den Friedrich der Große 1756 begann, sieben Jahre gedauert hat, so würde uns diese Zahl nichts anderes als eine größere oder kleinere sagen, wäre sie nicht von verständlich einander folgenden Ereignissen ausgefüllt oder kennten wir nicht gerade die Wandlungen der europäischen Politik, die von ihm bewirkt worden sind. Daß ein Ereignis, das uns als letzterkennbares historisches Element gilt, d. h. dessen Teile für uns kein inhaltlich determiniertes Vorher und Nachher mehr zeigen und dies auch nicht durch Verwebung mit andern, ihm äußeren Reihen ersetzen — daß ein solches Ereignis irgend eine zeitliche Ausdehnung besitzt, ist historisch völlig gleichgültig; denn eine Länge, für die es nicht darauf ankommt, eine wie große Länge sie ist, ist praktisch überhaupt keine. Ein solches Ereignis ist historisches Atom und seine Bedeutung eben als historisches gewinnt es ausschließlich, indem es in der charakterisierten Weise einem zweiten gegenüber ein späteres, einem dritten gegenüber ein früheres ist. Daß ein Ereignis in einen Zeitpunkt fällt, ist eine treffende symbolische Bezeichnung: denn bei genauerem Zusehen löst sich der historische Sinn der Dauer in die Relationen des Früher oder Später auf, so daß für jedes Element die Punktualität des einfachen Überhaupt-Daseins, d. h. An-dieser-Stelle-Seins, ausreicht. Wir müssen begreifen — logisch oder intuitiv, physikalisch, physiologisch, psychologisch — daß das eine Geschehen dem andern gegenüber bedingend oder bedingt oder sonst irgendwie ihm verbunden oder vereinheitlicht ist. Dies aber versetzt es nicht in die objektiv verfließende Zeit und läßt es an deren Ausdehnung teilnehmen, sondern gibt jedem nur eine korrelative Stellung zum andern.

Hier aber zeigt sich eine antinomische Problematik schwerster Art. Jedes historische Atom (das ebenso eine Regierungszeit wie ein Krieg, ebenso eine Schlacht wie eine Episode in ihr sein kann, je nachdem, was wir gerade

Digitized by Google

von ihm wissen oder wissen wollen) füllt tatsächlich eine Zeitstrecke kontinuierlich aus; die Regierungszeit besitzt, auch wenn sie isoliert dastünde und auch keinerlei bekannte Erfüllungen zeigte, jene objektive Dauer, die sich in diesem Falle als historisch nichtig gezeigt hat, da sie so für die Geschichte nur einen Zeitpunkt festlegt, bestimmt, ein Früher oder Später andern Punkten gegenüber festzulegen; seine inneren Mannigfaltigkeiten unterstehen natürlich wieder anderen entsprechenden Einheitsbegriffen. Und diese Divergenz erstreckt sich über die Ganzheit der Geschichte überhaupt. Sie besteht auf Grund der Setzung umschriebener Ereignisse, mit Einzelbegriffen bezeichenbarer Inhalte; aber das wirklich erlebte Geschehen hat diese Form nicht, sondern verläuft schlechthin absatzlos in einer Kontinuität, die der bloßen Zeit ohne Bruch angeschweißt ist. An keinem andern Punkt vielleicht kann man in den Spalt zwischen dem Geschehen und der „Geschichte" bis zu solcher Tiefe hinabblicken. Das geschichtliche Bild, das wir mit dem „siebenjährigen Krieg" meinen, hat keine Lücke, es erstreckt sich eben vom August 1756 bis zum Februar 1763. In Wirklichkeit ist aber nur das Geschehen, das sich in diesen Zeitgrenzen und innerhalb der den Krieg lokalisierenden Raumgrenzen zutrug, ein kontinuierliches. Die „Geschichte" dieser Zeit ist keineswegs kontinuierlich. Von der Stetigkeit vielmehr, mit der aus einem Marsch oder einem Biwak von Truppen eine Schlacht sich vorbereitet, mit der die Bewegungen der einzelnen Soldaten aus den noch nicht schlachtmäßigen in die eigentlich kämpfenden übergehen, mit der sich an den Kampf selbst Flucht, Verfolgung, schließliche Ruhe, ansetzt — von dieser Stetigkeit des wirklichen Geschehens sind wir zwar in abstracto überzeugt; das historische Bild aber, das wir aus Forschung und phantasiemäßiger Konstruktion heraus wirklich haben, besteht aus diskontinuierlichen, gleichsam um je einen zentralen Begriff herum

Digitized by Google

geronnenen Teilbildern wie die eben genannten. Um jeden solchen Kristallisationspunkt sammelt unser geschichtsbildendes Verfahren eine Anzahl unterscheidbarer Einzelvorgänge, deren Ganzheit aber eben als dieses ganze „eine Ereignis" von den benachbarten Ereignissen sich durchaus scheidet. So sagen wir etwa, daß 1758 die Schlacht bei Zorndorf von Friedrich gewonnen wurde, daß er dann nach Sachsen zur Unterstützung seines Bruders Heinrich ziehen wollte, inzwischen durch den Überfall bei Hochkirch ungeheure Verluste erlitt, dann aber durch geschickte Strategie seine Verbindung mit Heinrich dennoch zustande brachte. Hier sind also vier Momente, deren jeder in sich eine begriffliche Einheit ist, die zwar in einer bestimmten Reihe einander folgen, aber doch vermittels ihrer begrifflichen Sondersynthesen eine Diskontinuität zeigen; jede hält ihre Bestandteile enger und stetiger in sich zusammen, als jede mit der andern zusammenhängt. Jedermann gibt zwar zu, daß das Geschehen im Jahre 1758 ein völlig kontinuierliches war und daß nur die herangebrachten Begriffe von Schlacht, Sieg, Niederlage, Heeresvereinigung dies Geschehen in Teile zerschneiden. Allein diese Nachträglichkeit, die ersichtlich in einer andern Ebene, als in der des konkret Vorgestellten liegt, läßt die Nähte nicht wieder verwachsen. Es stellt sich also das ganz Merkwürdige ein: daß diejenige Vorstellung von der Form des Geschehens, die dessen Realität sicher allein entspricht, die kontinuierliche, nur ein von dem konkreten historischen Inhalt zurücktretender, abstrakt reflektierender Gedanke ist, während die wirklich zeichnende Bildung dieses Inhalts sich in der wirklichkeitsfremden Form der Diskontinuität der „Ereignisse" bewegt! Die „Schlacht von Zorndorf" ist ein in besonderer Art aus unzählig vielen Einzelvorgängen gebildeter Kollektivbegriff. In dem Maße, in dem die Kriegsgeschichte jene Einzelheiten zur Kenntnis bringt, jeden Angriff, jede Deckung, jede Episode, jedes Sonderengagement von Truppenteilen

Digitized by Google

usw., also sich dem Bilde dessen, was „wirklich war" mehr nähert — in eben diesem Maß atomisiert sich der Begriff der Schlacht und verliert die Kontinuität, die wir nur durch ein gleichsam darüber schwebendes apriorisches Wissen, vermittels des Hindurchlegens einer ideellen Linie — nämlich des Begriffes Schlacht — durch all diese Wissensatome, dennoch von diesem Ereignis aussagen, indem wir es eben „eine Schlacht" nennen. Indem wir jedes solche Atom unter einen bestimmten differenzierten Begriff bringen, wird es gegen das vorherige und gegen das nachherige isoliert, wir kennen nun immer kürzere Partikel, zwischen jedem und jedem nächsten solchen entsteht ein unausgefüllter Raum, der für unser historisches Erkennen, unsere Bildgestaltung gleich Null ist. Nur insoweit historische Inhalte, unter einen Begriff zusammengefaßt, als jeweilige Einheit gelten, haben sie die Form des Lebens, der erlebten Wirklichkeit: die Stetigkeit. In dem Augenblick, in dem man die einzelnen, zeitlich auseinanderliegenden Bestandteile solcher Einheit feststellt und benennt, fällt diese auseinander und die Einheit haftet nun wieder an den begrifflich markierten Partikeln. So ist „die Regierung Friedrichs des Großen" in der, Anfang und Ende verbindenden Überschau, eine Einheit. Ergreift aber das historische Bewußtsein das darunter Begriffene: seine Kriege und seine wirtschaftliche Kultivierung Preußens, sein Verhältnis zum französischen Geist und seine Herstellung des preußischen Landrechts, so ist jedes dieser Elemente in sich zusammengehalten, gravitiert nach seinem eigenen Zentrum und besitzt seine kontinuierliche Verbindung mit dem anderen nur durch eine Art von Interpolation, die die leeren Spazien von der Idee eines lebendigen ununterbrochenen Geschehens durchströmen läßt. Immer aber liegt das so entstehende Bild des Lebens in einer erkenntnistheoretisch anderen, abstraktiveren Ebene, als die einzelnen Elemente, die aus ihrer umschriebenen Konkretheit erst in jene hinaufgehoben

Digitized by Google

werden müssen. Und so geht dieser Prozeß weiter, wenn nun der siebenjährige Krieg als Einheit gilt, die sich in Schlachten, Heereszüge, Verhandlungen auflöst; jede der Schlachten wieder in der vorhin angedeuteten Weise in ihre Etappen, und so fort. Die Fortsetzung dieses Verfahrens scheint an einer atomistischen Struktur des Geschehens münden zu sollen: wir hätten schließlich lauter Momentbilder, eines ganz nahe an das andere herangedrängt, aber immer zwischen beiden das Intervall, das gar nicht ausgefüllt werden kann, weil seine stetige Ausfüllung jene Bildhaftigkeit und sozusagen Eingerahmtheit des Einzelnen aufheben würde, die sein bezeichenbares Bestimmtsein, seine Rolle als einzelnes historisches Element bedingen. Jene lebendige, dem Zeitverlauf genau angeschmiegte Kontinuität wäre damit so wenig zu erreichen, wie man durch noch so viele Punkte die Stetigkeit der Linie besetzen kann. Das Entscheidende ist also gar nicht, daß wir nicht „genug" wissen, um die ganze Strömung der lebendigen Wirklichkeit lückenlos in unsere historische Erkenntnis aufzunehmen: diese vielmehr hat prinzipiell gar nicht die Form, um die Kontinuität des Erlebens nachzuzeichnen und umso weniger, je mehr wir „wissen", d. h. je mehr konkrete, als begriffliche Einheiten genau umschriebene Bilder wir gewinnen. Weil wir die Kontinuität des Geschehens unmittelbar in einer nicht aussprechbaren Weise als unsere eigene Daseinsform erleben, sind wir zwar befähigt, sie auch in die historischen Ereignisse hineinzumeinen. In dem Maße aber, in dem wir an jeder solchen Einheit die immer spezialisierendere, immer genauer sehende Funktion des Erkennens üben, zerfällt sie in lauter Diskontinuitäten, deren jede einzelne zunächst wieder als kontinuierliche Dauer gemeint ist, bis das fortschreitende Erkennen auch an ihr die gleiche Zerspaltung und damit die gleiche Entlebendigung vollzieht. Dies kann soweit gehen, daß die Wiedereinfügung der gesondert erkannten

Digitized by Google

Geschehensatome in den Gesamtverlauf, wodurch sie zu historischen werden, nicht mehr möglich ist, daß sie sozusagen ein zu geringes Quantum eigenen Sinnes haben, als daß jene durch ihren Inhalt begreifliche Verbindung mit allen andern sich herstelle. Die einzelnen Schlachten des siebenjährigen Krieges, in isolierter Betrachtung beliebig verschiebbare Atome, können zu historischen Elementen werden, sobald der siebenjährige Krieg selbst als Kontinuität, die jeder Schlacht ihre Stelle anweist, begriffen wird, dann wieder dieser Krieg in der Politik des 18. Jahrhunderts usw. Gelangen wir nun aber abwärts zu einem einzelnen Handgemenge zwischen einem preußischen und österreichischen Grenadier bei Kunersdorf, so ist dies kein historisches Gebilde mehr, weil es genau ebenso bei Leuthen oder bei Liegnitz hätte stattfinden können. Und kennte man jede körperliche und seelische Bewegungsnuance, die unter den Russen, Österreichern und Preußen am 12. August 1759 vorging, sodaß von den Begriffen, die die Reihenfolge der Tatsachen bezeichnen, keiner mehr einen meßbaren Zeitraum des Geschehens zusammenfaßte — so wäre damit die Absicht der Historik dennoch nicht erreicht. Denn sie begehrt gar nicht diese Einzelheiten zu wissen, sondern will das sie zusammenfassende, höhere Gebilde: Schlacht von Kunersdorf — kennen. Jenes Fechten zwischen einem österreichischen und einem preußischen Grenadier, obwohl ein echter und notwendiger Teil der Schlacht, fällt aus der historischen Interessenreihe heraus, die sich andernfalls in eine Diskontinuität auflöst. Die Schlacht von Kunersdorf aber, die wir kennen wollen, ist eine notwendig durch eine Zeitausdehnung hindurch kontinuierlich erstreckte Einheit. Diese ist ihrer Form nach allerdings ein Bild der Wirklichkeit, die kontinuierlich ist, sie kann sich aber nie mit realem Inhalt erfüllen, weil diese jeweils letzten Einzelbilder zwar die Form des Früher oder Später, aber damit die der Diskontinuität haben und jene, nur in

Digitized by Google

einer abstrakteren Intuition erfaßte Zeitspanne so wenig ausfüllen können, wie eben noch so viele Punkte eine Linie erfüllen können, deren Lauf sie freilich bezeichnen. Es scheint ein allgemeines Prinzip zu bestehen, daß das Zerfällen einer Erscheinung in Elemente, als deren Summe sie dann wieder begriffen werden soll, bei einer bestimmten Stufe der Zerkleinerung die Individualität der Erscheinung aufhebt. Wenn wir das Wesen eines Menschen, der uns als eine ganz singuläre Vision gegeben ist, in seine einzelnen Züge zerlegen, entdecken wir meistens, daß jeder von diesen ein mehr oder weniger allgemeiner ist, der mit vielen andern Menschen geteilt wird. Das Schicksal eines Individuums, als Ganzes unvergleichlich, läßt sich in eine Summe von Ereignissen vereinzeln, deren jedes eigentlich ein häufiges Vorkommnis ist, und zwar umso augenscheinlicher, je kleiner man die Abschnitte wählt. Die atomistische Weltanschauung, für die die kleinsten Teile und ihre Bewegungen als einzige Realitäten bestehen, kann das Problem der Individualität weder lösen, noch auch nur anerkennen. So also verflüchtigt sich der Individualcharakter einer Gegebenheit, durch den sie zeitlich fixierbar, also historisch wird, gerade oft, natürlich nicht immer, durch diejenige Auseinanderlegung und Spezialisierung ihrer Elemente, die doch als wachsende Exaktheit und Erkenntnis der Dinge „wie sie wirklich gewesen sind", gilt. Man kann demnach von einer Schwelle der Zerkleinerung reden. Mit der Kenntnis jeder Muskelzuckung jedes Soldaten würde uns jene einheitliche Lebendigkeit des ganzen Ereignisses, die Anfang und Ende seines zeitlichen Bildes verbindet, verloren gehen; das historische Element muß so groß bleiben, daß sein Inhalt Individualität behält, und durch sie die Hinweisung auf ein völlig bestimmtes Früher oder Später allen andern gegenüber. Die geschichtliche Erkenntnis bewegt sich also in einem dauernden Kompromiß zwischen der Aufstellung ausgedehnter Einheitsgebilde,

Digitized by Google

deren Kontinuität zwar die Form des Geschehens nachbildet, aber nicht mit der Einzelheit realer Anschauungen zu erfüllen ist — und diesen letzteren, die im wissenschaftlichen Ideal nur je einen chronologischen Punkt bezeichnen und gerade dadurch dieses Ideal der Stetigkeit des realen Geschehens entrücken.

In dieser tiefen Antinomie der Historik offenbart sich das Problem, das ich für das fundamentale ihrer Erkenntnistheorie halte: wie wird aus dem Geschehen Geschichte? Indem das Leben die geistige Form des Historischen annimmt, zeigt sich sowohl der historische Realismus, der die Ereignisse nachzuzeichnen glaubt, wie sie wirklich gewesen sind, als eine ebenso einseitige Vergewaltigung der Sachlage wie der Idealismus, für den Wirklichkeit soviel wie Erkenntnis der Wirklichkeit ist: der eine büßt die Inhalte ein, der andere ihre Kontinuität. Dennoch möchte ich dem Problem gegenüber, das sich zwischen dem erlebten Leben einerseits und seiner Umformung, die wir Geschichte nennen, andererseits, anspinnt, die Hoffnung wagen: daß die Fremdheit zwischen beiden vielleicht eine erkenntnistheoretische, aber keine metaphysische Entscheidung letzter Instanz sein kann, da schließlich auch die Geschichte eine Äußerung und Tat des Lebens ist, eben desselben Lebens, dem sie sich zuerst gegenüberstellte: denn auch das Gegenüber-vom-Leben ist eine Form des Lebens. Der Realismus der Geschichte liegt nicht in dem Lebensinhalt, den sie, wie er wirklich war, nachzeichnete, sondern darin, daß ihr unvermeidliches Anders-Sein-als-das-Leben irgendwie den Triebkräften, dem Gesetze dieses Lebens selbst entspringen muß.

Digitized by Google

UNIVERSITÄT FRANKFURT

Das Bedürfnis nach Universitäten ist meines Erachtens in Deutschland vollkommen gedeckt. Wir haben Großstadt- und Kleinstadt-Universitäten, bescheidene und „vornehme", solche, an denen die Studenten ausschließlich arbeiten und solche, an denen sie — nicht ganz so ausschließlich — Sport treiben. Auch ist, mit ganz sporadischen Ausnahmen innerhalb des klinischen und des seminaristischen Betriebes, keine dieser Universitäten überfüllt und ihre Zahl groß genug, um einen gesunden Wettbewerb der wissenschaftlichen Leistungen zu garantieren. Ich sehe also nicht ein, weshalb ungeheure Mittel aufgewendet werden sollen, um etwas zu leisten, was anderweitig schon in völlig hinreichendem Maße geleistet wird; wozu hier noch kommt, daß Frankfurt eine teure Lebenshaltung hat und sich dadurch der großen Mehrzahl unserer Studenten verschließt.

Alle diese Bedenken treffen indes nur den Plan einer Universität nach dem bestehenden Typus unserer Staatsuniversitäten. Völlig anders wäre die Gründung einer Hochschule zu bewerten, an der ausschließlich die höheren, rein wissenschaftlichen, mit keinen praktischen Zwecken verquickten Studien getrieben würden. Die erste Bedingung für eine solche wäre, daß alle Examina, alles „Berechtigungswesen" fortfallen. Es muß eine Universität möglich sein, an der eine kleine Anzahl von Forschern ersten Ranges vorgeschrittene Studenten, oder solche, die das übliche akademische Studium abgeschlossen haben, in die schwierigeren und im Fluß befindlichen Probleme einführt und prinzipiell zur Mitarbeit an dem Fortschritt der Wissenschaft heranzieht — ohne jede Rücksicht auf einen „Abschluß" des Studiums und auf ein äußeres, mit

Digitized by Google

ihm zu erreichendes Ziel. Damit wären die ganzen Schwierigkeiten der „Staatsuniversität" auf einmal beseitigt. Eine Universität, die darauf verzichtet, zum Staatsdienst, zu ärztlicher oder rechtsanwaltlicher Praxis zu berechtigen oder Doktoren zu machen, wäre dem Staat gegenüber ein reines „Privatinstitut", um das Regierung und Parlament sich nicht zu kümmern brauchten. Wohl aber könnte es, wenn hier wirklich eine kompromißlos gewählte Elite von Gelehrten wirkte, leicht dahin kommen, daß ein einfaches Zeugnis über erfolgreichen Besuch dieser Hochschule für viele Fälle eine entscheidendere Legitimierung wäre, als irgend ein Examen. Eine gewisse (obgleich keineswegs etwa durchgehende) Analogie zu einem solchen Institut würde das Collège de France in seinem Unterschied gegen die Sorbonne darbieten.

Die weitere Bedingung wäre natürlich, daß der ganze Elementarunterricht fortfällt, mit dem der eben vom Gymnasium kommende Student überhaupt erst in die Wissenschaft eingeführt wird. Damit würde diese Universität eine große Anziehungskraft für viele von unseren großen Gelehrten gewinnen, für die es eine rechte Last ist, Jahr für Jahr dieselben relativ elementaren Dinge vortragen zu müssen. Dieser primitive Unterbau würde hier so wenig in Frage kommen, wie praktische Ziele, der Teilnehmer würde vielmehr unmittelbar in die Entwicklung der Wissenschaft hineingestellt werden, und zwar einerseits in die ganz spezialistische Detailarbeit, andrerseits in die allgemeinsten Zusammenhänge und höchsten Zusammenfassungen. Und dies brauchte keineswegs nur auf die Reinkultur künftiger Universitätsgelehrter eingestellt zu sein. Es wäre vielmehr ein höchster Gewinn für die deutsche Kultur, wenn ein solches durchaus „unpraktisches" Institut eine Zeitlang noch von solchen besucht würde, die sich nachher irgend einer Praxis des Lebens widmen, vor allem auch von solchen, die, ganz unabhängig von

Digitized by Google

der Alternative zwischen „Gelehrtheit“ und „Praxis“ eine allgemeine Bildung des geistigen Menschen überhaupt in jenem tiefsten Sinne suchen, der vielen unserer Studenten leider fremder geworden ist, als er es vor hundert Jahren gewesen zu sein scheint. Ich brauche mich wohl nicht gegen das Mißverständnis zu verteidigen, als beschuldigte ich unsere bestehenden Universitäten des Mangels an dem hier charakterisierten Unterricht. Gewiß besteht er auch an ihnen. Aber niemand wird leugnen, daß sie angesichts des Begabtheitsmaßes und der praktischen Ziele, die sie bei den Tausend-Zahlen unserer Studenten voransetzen müssen, gar nicht auf ihn eingestellt sein dürfen, und daß ein ausschließlich nach dieser Richtung orientiertes Institut als Ganzes einen völlig anderen, völlig originellen Charakter trüge.

Aus dem Wegfall der elementaren, ebenso wie der praktischen Gesichtspunkte folgte, daß eine „Vollständigkeit“ des Lehrkörpers, wie diese Gesichtspunkte sie von den bestehenden Universitäten fordern, nicht in Frage käme, daß vielmehr nur eine relativ geringe Zahl von Lehrern zu berufen wäre, wodurch dann die Mittel frei würden, nur die allerhervorragendsten und unvermeidlich sehr kostspieligen zu wählen. Auch die Teilung in Fakultäten, deren Recht überhaupt angesichts mancher modernen Entwicklung von Fächern nicht mehr allenthalben unzweideutig ist, hätte hier keinen Sinn; höchstens käme die an Akademien übliche, zwischen Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft, in Betracht.

Nur eine solche, von allem Ballast entlastete und deshalb wirklich „freie“ Universität, auf der es keine „Anfänger“ und keine „Kandidaten“ gibt, könnte ich als einen wirklichen und erheblich neuen Kulturwert für Deutschland ansehen, nicht aber, daß zu den — wenn ich nicht irre — zwanzig deutschen Universitäten noch die einundzwanzigste nach demselben Typus dazukommt. Dieser

Digitized by Google

Prinzipienfrage gegenüber erscheint mir die nach dem „Berufungsmodus" von dem Interesse der Wissenschaft und des Unterrichts her ziemlich sekundär. Sowohl von der Frankfurter Bürgerschaft wie von der Regierung darf man erwarten, daß sie nach den besten sachlichen Informationen ihre Entscheidungen trifft und daß „Menschlichkeiten" so wenig auf der einen wie auf der anderen Seite ausgeschlossen sind. Ich glaube nicht, daß die Qualität des Lehrkörpers eine verschiedene wäre, wenn er von der einen, wie wenn er von der anderen Instanz gewählt würde. Aber dieses Problem würde, wie gesagt, überhaupt hinfällig werden, wenn sich die Frankfurter Stifter wirklich zu einer „freien" Universität entschlössen, das heißt zu einer solchen, die vom Staat nicht nur kein Geld verlangt, sondern auch nicht die Anerkennung von Prüfungen, Titeln und anderen Äußerlichkeiten.

Digitized by Google

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

I

	Seite
Böcklins Landschaften. 1895	7
Rom, eine ästhetische Analyse. 1898	17
Stefan George. 1901	29
Der Bildrahmen. 1902	46
Das Abendmahl Lionardo da Vincis. 1905	55
Florenz. 1906	61
Venedig. 1907	67
Der siebente Ring. 1909	74
L'art pour l'art. 1914	79
Über die Karikatur. 1917	87
Das Problem des Porträts 1918	96

II

Über eine Beziehung der Selektionslehre zur Erkenntnistheorie. 1895	111
Henri Bergson. 1914	126
Werde was du bist. 1915	146
Das Problem der historischen Zeit. 1916	152
Universität Frankfurt. 1912	170

Diese Sammlung ist — in Übereinstimmung mit den Absichten des Verfassers — nach dem Grundsatz ausgewählt worden, nur solche Arbeiten zu bringen, die nicht in andere Werke Georg Simmels aufgegangen sind.

Digitized by Google

Gedruckt bei Gebr. Wolffsohn G. m. b. H., Berlin

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google